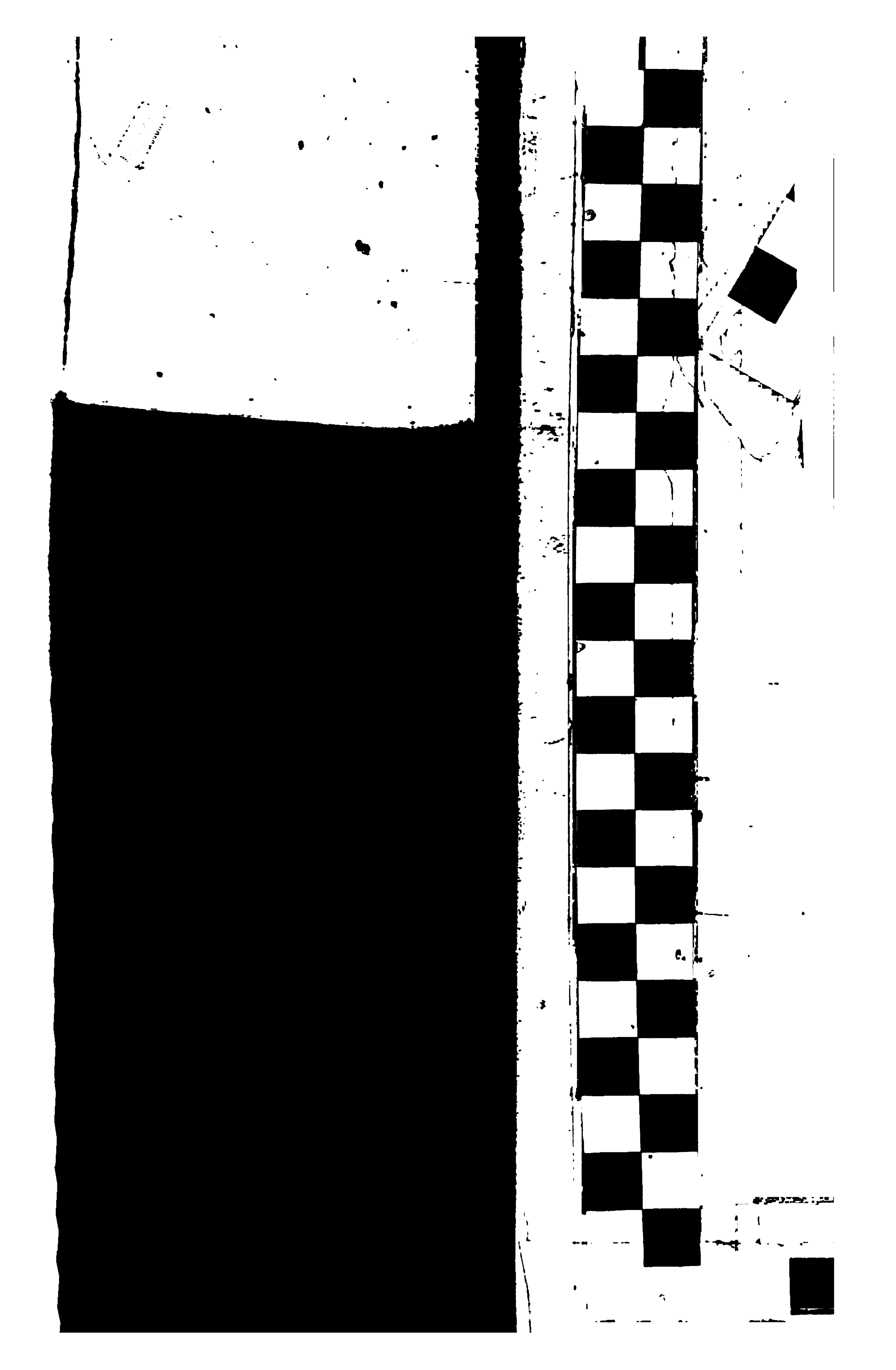
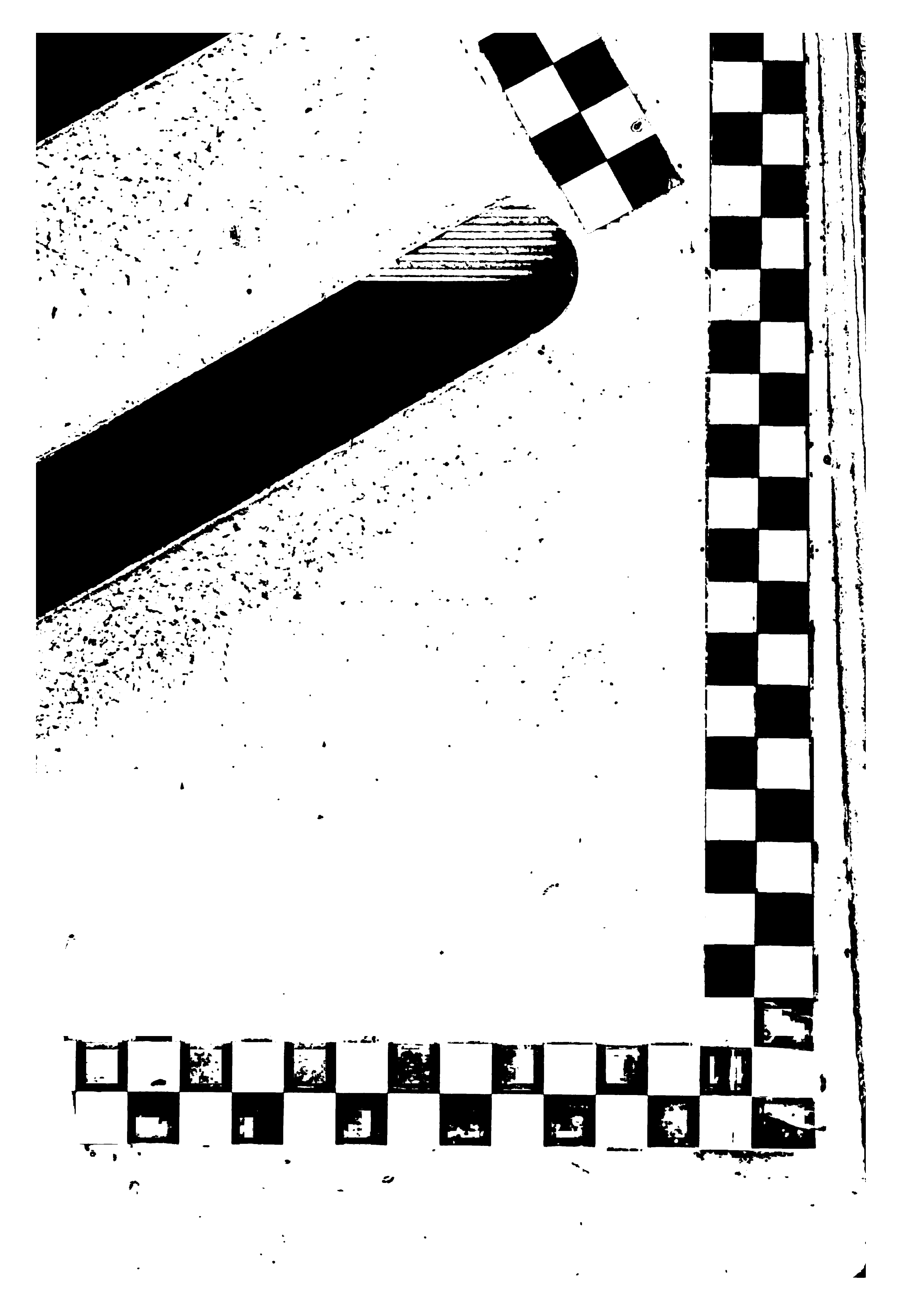





AM
383.8






IC XC
DIE
BYZANTINISCHEN
ZELLENSCHMELZE
DER SAMMLUNG
DR. ALEX. VON SWENIGORODSKOI
ARCHÄOLOGISCH-
KUNSTGESCHICHTL. STUDIE
VON
DR. FRANZ BOCK

ganz ergebenster

A. von Swenigorodskoi. –

Aachen,
hôtel Neubad.
den 28ten September,
1897. –

und Denkmäler des byzantinischen Emails" bildet,
und da ich dieses letztere Euerer Hochwohlgeboren vor=
dem habe überreichen dürfen, so glaube ich, die Hoff=
nung hegen zu können, daß meine Sendung bei
Euerer Hochwohlgeboren eine freundliche Aufnahme
finden wird.

Mit vorzüglichster Hochachtung
Euerer Hochwohlgeboren

gehört

Herrn Ferdinand Günther..

A. von Swenigorodskoi..

Eigenthum und Selbstverlag

von

DR. ALEX. VON SWENIGORODSKOÏ.

Die byzantinischen Zellenschmelze

der Sammlung

Dr. Alex. von Swenigorodskoi

und das darüber veröffentlichte Prachtwerk.

Archäologisch-kunstgeschichtliche Studie

von

Dr. Franz Bock.

Als Manuskript gedruckt.

Aachen 1896.

La Ruelle'sche Accidenzdruckerei (Inh.: Jos. Deterre), Aachen.

Gedruckt in 300 Exemplaren,
numerirt von 1 bis 300.

№ 70

Ew. Excellenz

hatten Sich die nicht leichte Aufgabe gestellt, eine umfangreiche Specialsammlung von äusserst selten gewordenen byzantinischen Zellenschmelzen zu begründen, desgleichen die Geschichte ihres Ursprunges, ihrer technischen und künstlerischen Entwickelung näher zu erforschen und aufzuhellen. Nachdem Ew. Excellenz auf ausgedehnten, gefahrvollen Reisen in den Ländern des Kaukasus, in Grusien, Georgien, Swanetien und Emeretien eine grossartige Sammlung von mehr als 35 Zellenschmelzen käuflich zu erwerben Gelegenheit hatten, nahmen Sie auch darauf Bedacht, gleichsam als Illustration zu Ihrer einzig dastehenden Specialsammlung die Geschichte des byzantinischen Zellenemails wissenschaftlich von befähigter Seite unter Beigabe der nöthigen Abbildungen verfassen zu lassen.

Bereits i. J. 1882 erhielt Pfarrer Johann Schulz von Ihrer Seite den ehrenvollen Auftrag, in Bezug auf die technische Anfertigung der byzantinischen Zellenschmelze eingehende Studien anzustellen, zugleich auch nachzuforschen, wo heute noch solche Originale im Abendlande sich vorfänden, welche als formverwandte Parallelen zu den Seltenheiten Ihrer Specialsammlung zu betrachten seien. Der rheinische Archäologe entsprach nach Kräften der ihm gestellten Aufgabe, indem er noch vor seinem i. J. 1889 zu früh erfolgten Tode die wissenschaftlichen Materialien zur Herausgabe der Geschichte des byzantinischen Zellenemails, als Einleitung zu einem umfangreichen Quellenwerke, geordnet

hatte. Aus Pietät gegen den verstorbenen Gelehrten unterliessen Ew. Excellenz es nicht, den wissenschaftlichen Nachlass desselben in einer reich ausgestatteten Schrift der Oeffentlichkeit zu übergeben, die als *opus postumum* in 300 numerirten Exemplaren als Manuskript gedruckt wurde und 1890 unter Beigabe von 22 Tafeln zu Frankfurt a. M. unter dem Titel erschien: „Der byzantinische Zellenschmelz von Joh. Schulz, Pfarrer". Da das von Seiten Ew. Excellenz mit nicht geringen Mitteln ausgestattete Werk des Verstorbenen gleichsam nur als *Prodromus* für eine umfassende Herausgabe der Geschichte des byzantinischen Zellenemails zu betrachten war, so galt es zunächst, einen hervorragenden Gelehrten zu gewinnen, dessen seitherige Publikationen auf dem Gebiete der Kunst und Archäologie, mit Einschluss der griechischen Ikonographie und Hagiographie, Gewähr leisteten, dass die ihm gestellte wissenschaftliche Aufgabe allseitig gelöst werden würde. Ew. Excellenz sind zu beglückwünschen, dass es Hochderselben behufs Herausgabe des beabsichtigten, monumentalen Werkes gelungen ist, in der Person von N. Kondakow, Professor an der Universität zu St. Petersburg und vorher Conservator der kaiserlichen Eremitage, jenen ausgezeichneten Fachmann zu finden, dessen Hingabe, Ausdauer und wissenschaftlicher Befähigung es zu verdanken ist, dass nach einem Zeitraume von mehreren Jahren jenes von Ew. Excellenz fürstlich ausgestattete Werk einen glänzenden Abschluss gefunden hat, das den Titel führt: „Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails".

Nach Fertigstellung des umfangreichen Textes von Seiten des auch im westlichen Europa hochgefeierten russischen Gelehrten erwuchs nunmehr Ew. Excellenz die fernere

schwierige Aufgabe, für die Drucklegung und gediegene künstlerische Ausstattung des durch Ihre Munificenz gegründeten Werkes die richtigen artistischen und technischen Kräfte zu finden, die es verständen, den höchsten Ihrerseits gestellten Anforderungen gerecht zu werden. Wie Ew. Excellenz dies in der von Ihnen verfassten Vorrede ausführlich entwickelt haben und wie es auch unsererseits in der geschichtlichen Einleitung auf Seite 34 und 35 angedeutet worden ist, waren Hochdieselben abermals in der günstigen Lage, in Russland, Frankreich und insbesondere auch in Deutschland die geeigneten Kräfte zu finden, die in Composition, Typographie und Chromolithographie das Formvollendetste zu leisten vermochten, was am Schlusse des Jahrhunderts auf diesen kunstgewerblichen Gebieten zu erzielen war. Dass Ihr in je 200 russischen, deutschen und französischen Exemplaren kürzlich erschienenes Prachtwerk eine so wissenschaftlich gediegene und künstlerisch vornehme Vollendung fand, haben Ew. Excellenz ausser der eigenen Ueberwachung und unausgesetzt fördernden Leitung insbesondere der hingebenden, sachkundigen Beihilfe des kaiserlich russischen Geheimraths Wladimir Stassow, Conservators der kaiserlichen öffentlichen Bibliothek in St. Petersburg, zuzuschreiben. Dieser um die Herausgabe und artistische Vollendung des Prachtwerkes Swenigorodskoï hochverdiente Gelehrte hatte es sich mit bestem Erfolge zur Aufgabe gestellt, bei Ihrer Abwesenheit den Druck und die Ausstattung der russischen Ausgabe und die Uebersetzung, insofern dieselbe in St. Petersburg und Moskau hergestellt wurde, zu überwachen und zum gedeihlichen Abschluss zu bringen.

Nur kurz wollten wir im Vorstehenden andeuten, mit welchem Aufwand von Gelehrsamkeit, Ausdauer und persönlicher Hin-

gabe das monumentale Werk durch Ew. Excellenz unausgesetzte langjährige Fürsorge zu Stande gekommen ist. Mit Grund glauben wir befürchten zu müssen, der Bescheidenheit des intellektuellen Urhebers und Gründers des oft gedachten Prachtwerkes zu nahe zu treten, wenn wir an dieser Stelle noch hervorheben wollten, wie gross die finanziellen Opfer gewesen sind, die Ew. Excellenz mit stets offenen Händen grossmüthig gespendet haben, um ein Werk zum Abschluss zu bringen, das, abgesehen von seiner wissenschaftlichen Tragweite, auch was typographische Ausstattung, vollendeten Farbendruck und Herstellung des Prachteinbandes betrifft, von keinem ähnlichen des 19. Jahrhunderts übertroffen wird.

Nachdem wir durch Ew. Excellenz in Erfahrung gebracht haben, was alles Geheimrath Stassow in zuvorkommender, selbstloser Weise für das endliche Zustandekommen des monumentalen Werkes mehrere Jahre hindurch aufgeboten hat, haben auch wir uns veranlasst gefunden, dem anregenden Vorgange des Conservators nacheifernd, in den vorliegenden Studien der Aufhellung der noch offenen Frage hinsichtlich des Ursprunges und der Verbreitung der abendländischen Zellenemails ohne jede Honorarforderung näher zu treten.

Dass auch der vorliegenden bescheidenen Schrift, einem Beitrag zur Lösung der Frage, welchen Einfluss die byzantinischen Zellenemails auf Herstellung gleichartiger abendländischer Schmelzwerke seit dem Ausgange des 10. Jahrhunderts ausgeübt haben, eine solche gelungene Ausstattung zu Theil geworden ist, darf nicht im Geringsten dem Autor zum Verdienst angerechnet werden, sondern Ew. Excellenz Gebefreudigkeit ist es abermals zu verdanken, dass auch die vorliegenden Studien als ergänzende Nachklänge zu dem vorher erschienenen Pracht-

werke des russischen Archäologen Kondakow Veröffentlichung gefunden haben.

Wenn nun der Verfasser sich erlaubt, diese Schrift dem kunstsinnigen Mäcen in Widmung zuzueignen, dessen reichlich gespendete Mittel die innere und äussere Ausstattung derselben ermöglicht haben, so geschieht es in der Absicht, dass durch Hochderselben anregenden Vorgang auch deutscherseits hervorragende Kunstfreunde und Sammler sich veranlasst sehen möchten, für Herausgabe und Ausstattung eines Werkes über abendländische Zellenemails in ähnlicher Weise Mittel zu bewilligen, wie solche durch Ew. Excellenz Kunstsinn zur Herausgabe des Prachtwerkes über morgenländische Emails grossmüthig zur Verfügung gestellt worden sind.

AACHEN, im Frühjahr 1897.

Dr. Franz Bock.

Vorwort.

Wenige Jahrzehnte ist es her, dass man Werke der Architektur, Plastik und Malerei, die unmittelbar vor und nach dem 10. Jahrhundert diesseits der Berge Entstehung gefunden hatten, als „byzantinische“ zu bezeichnen pflegte. Erst in neuester Zeit ist man zu der Einsicht gelangt, dass dem Einfluss, den die ältere Kunst des Autokrators am Göldenen Horn auf die im Entstehen begriffene Formenwelt des fränkischen Abendlandes genommen hat, bei Weitem nicht jene Bedeutung beizumessen sei, wie man seither anzunehmen gewohnt war. Seit der Zeit, als man in der archäologischen Wissenschaft erkannt hat, welchen hervorragenden Einfluss die klassisch-römische Antike Italiens von der Karolingerzeit ab bis zu den Tagen der fränkischen Kaiser auf die Formengebilde des christlichen Abendlandes geübt hat, haben zuerst französische Gelehrte begonnen, den Nachweis zu erbringen, welche Kunstdisziplinen nach dem Erlöschen des Chilianismus und als Folge der ersten Kreuzzüge ihre Befruchtung von Byzanz aus empfingen. Vornehmlich russischen Archäologen war es in jüngster Zeit vorbehalten, durch Wort und Bild zu zeigen, welche Wechselbezüge zwischen der hierarchisch geregelten Kunst der Oströmer und den dekorativen Kleinkünsten des Abendlandes bestanden haben und wie dieselben für jene weiten Ländergebiete typisch geworden sind, die von Byzanz aus die Lehren des Christenthums empfingen. Unter diesen

gelehrten Alterthumsforschern russischer Nationalität, die am Abschluss des 19. Jahrhunderts in umfangreichen Werken und unter Beigabe von Abbildungen mustergültiger Originale nachgewiesen haben, welchen Einfluss insbesondere die *ars aurifabrilis* in Verbindung mit dem *opus smaltum*, von byzantinischen Lehrmeistern ausgehend, seit den Tagen des „im Purpur geborenen" Constantin VII. bis zum Ausgang des 12. Jahrhunderts vorzugsweise auf die metallischen Künste des Abendlandes ausgeübt hat, sind in erster Reihe zu nennen Dr. Alexander von Swenigorodskoï und Professor Kondakow. Seine Excellenz der russische Staatsrath Dr. von Swenigorodskoï, begabt mit feinem Kunstverständniss und einem ungewöhnlichen Sammeleifer, hat es verstanden, auf weiten Reisen und mit Aufwand grosser Geldmittel eine umfangreiche Specialsammlung jener kostbaren Schmelzwerke auf Goldfond aus der Blüthezeit byzantinischer Emailkunst zu begründen, die heute von Kunstgelehrten und Fachmännern als *unica* bewundert werden. Professor Kondakow übernahm es zusammen mit Dr. von Swenigorodskoï, in einem heute vorliegenden Prachtwerke die geschichtliche Entwickelung des byzantinischen Zellenschmelzes im Zusammenhange mit der griechischen Ikonographie und Hagiographie im Hinblick auf die eben gedachte Sammlung zu erläutern und durch Abbildungen in Gold- und Farbendruck klarzustellen.

Nachdem wenige Jahre vorher der 1889 verstorbene Pfarrer Schulz unter Leitung und mit den Mitteln Sr. Excellenz ein Werk unter dem Titel „Der byzantinische Zellenschmelz" zu veröffentlichen unternommen hatte, welches kurz den geschichtlichen Entwickelungsgang und die technische Herstellung der Zellenschmelze nachzuweisen beabsichtigte, haben wir, einem dringenden

Wunsche des Herrn Dr. von Swenigorodskoï nachkommend, es unternommen, gleichsam als Nachtrag und Abschluss zu dem epochemachenden Werke Sr. Excellenz in den vorliegenden Studien jene Schmelzwerke byzantinischen Ursprunges näher zu beleuchten, die in den Kirchenschätzen und Privatsammlungen des Abendlandes sich noch vereinzelt vorfinden und deren Vorhandensein unsern Vorgängern theilweise unbekannt geblieben war.

Insbesondere haben wir uns in der vorliegenden Schrift zur Aufgabe gestellt, jene von unsern Vorgängern nicht erwähnten Zellenschmelze abendländischen Herkommens, die sich seither der Forschung sowohl von Seiten französischer als auch deutscher Archäologen entzogen hatten, in möglichster Vollständigkeit aufzuzählen und kurz zu beschreiben.

Wenn es uns nun in der vorliegenden Schrift gelungen sein sollte, die vielen heute noch im Abendlande vorfindlichen Zellenschmelze byzantinischer, desgleichen auch abendländischer Provenienz der archäologischen Wissenschaft möglichst vollständig in Wort und Bild zugänglicher gemacht zu haben, so verdanken wir dies zunächst der wissenschaftlichen Beihülfe Dr. Alexander von Swenigorodskoï's, dessen fachmännische Kenntnisse in Verbindung mit einer reichhaltigen Bibliothek uns jederzeit unterstützend und fördernd zur Seite standen. Aber auch den Vorständen kirchlicher Reliquien- und Kunstsammlungen und den Besitzern reicher Privatsammlungen haben wir es anerkennend zuzuschreiben, dass uns die Besichtigung und das eingehende Studium jener seltenen Zellenschmelze zuvorkommend gestattet wurde, die seither nur Wenigen zugänglich geworden waren. Insbesondere fühlen wir uns verbunden, aufrichtigen Dank abzustatten den Herren Dompropst Dr. Berlage in Köln, Domkapitular Dr. Bertram in Hildesheim, Domvikar

und Thesaurar Hulley in Trier, Canonicus Sosson in Namur, Propst Bergmann in Minden, Superintendent und Oberdomprediger Hermes in Halberstadt, welche uns ein eingehendes Studium sowie Abzeichnung und Photographirung der in den betreffenden Kirchenschätzen befindlichen und noch wenig gekannten Zellenemails in zuvorkommendster Weise gestattet haben. Geziemender Dank gebührt ferner dem Besitzer einer der hervorragendsten Kunst- und Alterthumssammlungen Kölns, Baron Albert von Oppenheim, der uns mit grösster Liberalität eine eingehende Besichtigung seiner reichen Kunstsammlungen erlaubte und entgegenkommend für die Zwecke dieses Werkes genaue Photographien jener merkwürdigen Staurothek in byzantinischem Zellenschmelz anfertigen liess, die heute als ältestes Monument byzantinischen Zellenschmelzes im Abendlande sich vorfindet und seither noch nicht in den Kreis archäologischer Forschung gezogen worden war.

Litterarisch-wissenschaftliche Unterstützung leisteten ferner in zuvorkommendster Weise bei Herausgabe dieser Schrift die Herren Dr. Scheins, Direktor des Königlichen Gymnasiums in Münstereifel, Dr. Pürgold, Direktor des Herzoglichen Museums in Gotha, Universitäts-Professor Dr. Schmid, Direktor des Georgianums in München, Canonicus Brockhoff und Stadtarchivar Pick in Aachen, denen hiermit Anerkennung und herzlicher Dank gezollt sei.

Dass in der letzten Abtheilung der vorliegenden Schrift fast sämmtliche Zellenschmelze abendländischen Ursprungs Abbildung und Beschreibung gefunden haben, welche den metallischen und textilen „Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation nebst den Kroninsignien Ungarns, Böhmens und der Longobardei“ heute noch zur hervorragenden Zierde

gereichen, haben wir dem grossen Entgegenkommen der Löblichen Direktion der K. K. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien zu danken, welche uns die betreffenden Holzschnitte und Clichés unseres 1864 in der K. K. Hof- und Staatsdruckerei erschienenen Werkes der deutschen Reichskleinodien zur Verfügung stellte.

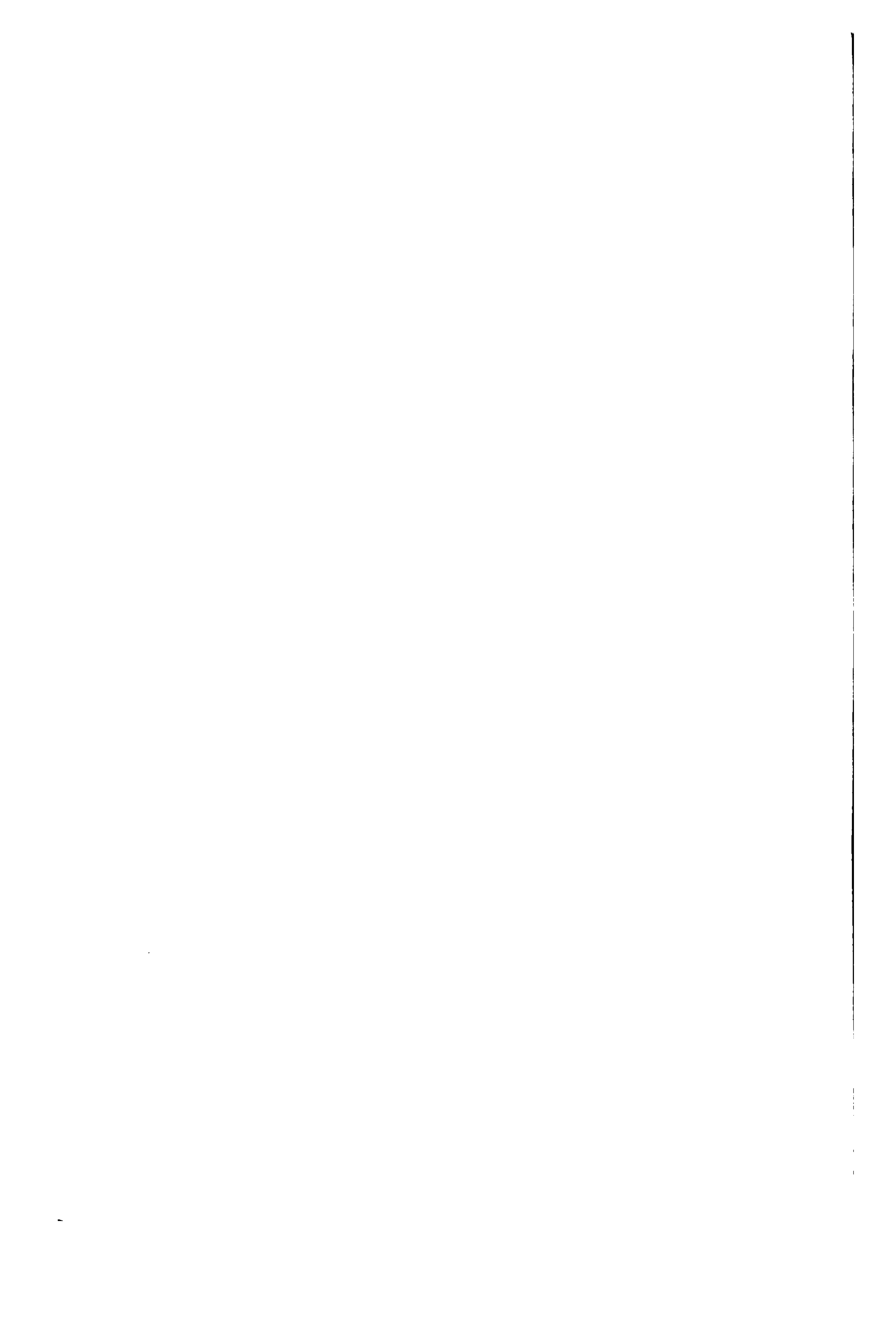
Schliesslich noch eine Bemerkung hinsichtlich der Auswahl der im Anhange und in der letzten Hälfte des Textes befindlichen Abbildungen. Obschon Se. Excellenz, der Gründer der vorliegenden Schrift, uns in seiner bekannten Opferfreudigkeit hinsichtlich der Auswahl und Zahl der Illustrationen keinerlei Schranken stellte, so haben wir geglaubt, doch nur von solchen Gegenständen im Text und Anhang Abbildungen bringen zu sollen, die seither auf dem Gebiete der Alterthumskunde weniger bekannt geworden sind und deren Besichtigung und Abbildung nicht leicht oder überhaupt nicht zu erlangen ist.

Die Illustrationen auf den Tafeln im Anhange sind photographisch genau nach den Originalen aufgenommen und in der chemigraphischen Kunstanstalt von Aug. Schuler in Stuttgart in gelungenen Autotypien wiedergegeben worden.

Druck des Textes und der Tafeln lieferte die La Ruelle'sche Accidenzdruckerei (Inhaber Jos. Deterre) in Aachen; der reich ausgestattete Einband in 300 Exemplaren wurde nach den Entwürfen des Dekorationsmalers Schumacher in der bekannten Buchbinderei und Einbanddecken-Fabrik von Hübel & Denk in Leipzig hergestellt.

Aachen, im Frühjahr 1897.

Dr. Franz Bock.



Kunstsammlungen

in alter, neuerer und neuester Zeit.

Bereits bei den Kulturvölkern des grauen Alterthums lässt sich die Vorliebe für Erwerbung und Ansammlung von seltenen und kostbaren Werken der Kleinkunst nachweisen. So zeugen die grossartigen Funde, die namentlich in jüngsten Tagen wiederum in den Grabkammern der Pharaonen Oberägyptens gemacht worden sind, dass das gehäufte Ansammeln von kostbaren Werken der höfischen Goldschmiedekunst schon im Pharaonen-Zeitalter einen bedeutenden Umfang angenommen hatte. Auch die grossartigen Goldfunde Schliemanns in den Gräbern der aus Troja heimgekehrten Sieger zu Mykene und Tiryns geben lautredendes Zeugniss von dem Hange und der Sucht der homerischen Helden nach Besitz von metallischen, kostbaren Gebrauchsgegenständen und Ornatstücken.

Mit der zur Höhe entwickelten Kultur und dem Anwachsen von grossen Reichthümern nahm besonders im klassischen Zeitalter die Vorliebe und die Freude an der Erwerbung und dem Besitz von seltenen Gebilden der Kunst stetig an Ausdehnung zu. Schriftsteller der Imperatorenzeit theilen uns ausführlicher mit, was an hervorragenden Werken der Kunst verschiedene römische Konsuln aus den eroberten griechischen, kleinasiatischen und syrischen Ländern *per fas et nefas* zu-

sammengerafft hatten, um durch grossartige Sammlungen ihre Paläste und Villen an der Tiber damit auszuschmücken. Nach dem Sturze der römischen Weltherrschaft vererbte sich der Hang und die Sucht nach dem Besitz von seltenen Kunstgegenständen und Alterthümern sogar auf die barbarischen Kriegsfürsten der Völkerwanderung. So wollte der Vandalenkönig Geiserich aus dem zerstörten Rom die im Tempel des Jupiter Capitolinus von den römischen Cäsaren und Triumphatoren seit Jahrhunderten aufgehäuften metallischen Kunstschätze von unberechenbarem Werthe auf verschiedenen Schiffen als Siegesbeute nach dem Vandalenreiche an der Nordküste von Afrika schleppen. Unter diesen enormen Schätzen befanden sich auch die goldenen Gefässe und Geräthschaften des zweiten, herodianischen Tempels, die Kaiser Titus aus dem zerstörten Jerusalem im Triumphzuge nach Rom überführt hatte. Wie bekannt, wurden diese unvergleichlichen goldenen Tempelschätze zugleich mit den kostbaren Siegestrophäen der Kaiserzeit bei einem grossen Seesturme in der Nähe der afrikanischen Küste spurlos vom Meere verschlungen. Von den Kunstschätzen und metallischen Werthstücken, die der Westgothenkönig Athanarich auf weiten Kriegeszügen allenthalben als Hausschatz zusammengerafft hatte, legt Zeugniss ab jene umfangreiche Sammlung der vielen prächtigen, mit eingekapselten, vielfarbigen Glaspasten und gefassten Edelsteinen aufs reichste verzierten Gefässe und Gebrauchsgegenstände von gediegenem Golde, die heute noch theilweise in dem Museum von Bukarest sich vorfinden.[1]) Dieser immense Schatz des Westgothen Atha-

[1]) Vgl. die Abbildung und Beschreibung dieses grossartigen Fundes in unserer Monographie: Der Schatz des Westgothenkönigs Athanarich. Wien, k. k. Staatsdruckerei, 1868.

narich wurde erst in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts zu Petreosa in der grossen Walachei in einem unterirdischen Gewölbe aufgefunden, worin der bereits alternde Gothenfürst ihn auf seiner Flucht vor dem Ansturm der Hunnen niedergelegt und verborgen hatte.

Als unmittelbar nach Ablauf der Völkerwanderung in Italien vorübergehend neue Staatengebilde entstanden, war es vornehmlich die kunstsinnige Longobardenkönigin Flavia Theodelinda, welche, an die noch nicht untergegangenen klassischen Kunstreminiscenzen des Römerthums wieder anknüpfend, für höfische Zwecke Gebilde entstehen liess, die heute in ihrer ehemaligen Palastkirche zu Monza als unerreichte Werke der Goldschmiedekunst und des Emaillirens gerechtes Staunen erregen. Zu derselben vorzüglichen Technik und Verzierungsweise sind, was Umfang und Kostbarkeit betrifft, auch jene Prachtwerke der kirchlichen Goldschmiedekunst zu rechnen, die unter der kurzen Regierung der Westgothen in Spanien und insbesondere unter den Königen Rekkared, Swintilla und Receswinths entstanden und die in neuerer Zeit in der Nähe von Toledo unter den Ruinen einer Kirche zu Guarrazar wieder aufgefunden worden sind. Diese kostbare Sammlung in Gestalt von sieben Votiv-Kronen, die ehemals schwebend unter einem Ciborienaltar befestigt waren, befindet sich jetzt als grosse Seltenheit im Museum des Hôtel Clugny in Paris.

In das oströmische Reich der Byzantiner am goldenen Horn hatte sich von West-Rom her der Hang und die Neigung für Ansammlung von Prachtstücken, namentlich aus dem Bereiche der Email- und Goldschmiedekunst, fortgepflanzt. Besonders war der prachtliebende Kaiser Constantin Porphyrogennet im Sinne seiner Zeit ein grosser Förderer und Sammler

von Prachtgebilden der *ars fabrilis,* wie uns dies die Kaisertochter Anna Comnena in ihrem hochinteressanten Werke *De cæremoniis aulæ byzantinæ* ausführlicher erzählt. Ebenfalls erfreute sich Karl der Grosse, nach dem Vorgange fränkischer Könige, an der Erwerbung und dem Besitze seltener Pretiosen und Werthstücke, die ihm auf seinen Kriegszügen gegen die Longobarden, Avaren und Sarazenen als Siegesbeute zufielen und mit denen er seine Pfalz zu Aachen ausstattete. Unter seinem Geheimschreiber Einhard, der in der Tafelrunde den bezeichnenden Namen Beseleel führte, erhoben sich in seiner Lieblingspfalz zu Aachen namentlich die metallischen Künste zur hoher Blüthe, wie dies aus dem Berichte des Mönches von St. Gallen und den prachtvollen Gusswerken der acht ehernen Thürflügel und der vielen kunstvollen Gitterabschlüsse des Hochmünsters im karolingischen Oktogon zu Aachen sich heute noch nachweisen lässt. Auch geht dies aus dem Testament des grossen Frankenkönigs bei Einhard hervor, wo in langer Reihe aufgeführt wird, was an Kostbarkeiten in den Schatzkammern des grossen Kaisers bei seinem Tode sich vorfand und was, seiner letztwilligen Verfügung zufolge, an die verschiedenen, von ihm gegründeten bischöflichen Kirchen zur Vertheilung gelangte.

Für den vorliegenden Zweck würde es zu weit führen, an dieser Stelle den Nachweis zu erbringen, wie seit den Tagen der Ottonen und der darauffolgenden fränkischen Kaiser an den deutschen Fürstenhöfen das Interesse für die Ansammlung und den Besitz von werthvollen Kunstgegenständen und Alterthümern sich fortgepflanzt und weiter entwickelt hatte. Zum Beleg des Gesagten sei hier nur im Vorbeigehen hingewiesen auf die grossartigen Ueberreste von kostbaren Werthstücken,

vornehmlich der Goldschmiedekunst, in den kirchlichen Schatzkammern zu Aachen, Essen, Quedlinburg. Seit dem 11. Jahrhundert erstreckte sich jedoch das Sammelinteresse französischer Könige, deutscher Fürsten und Kaiser nicht allein auf metallische Kunstgegenstände von hohem Werth, sondern es fand auch an den Höfen und bei den Aebten reicher Abteien ein Wetteifer statt, um in den Besitz von seltenen Reliquien zu gelangen, die mit den kostbarsten und kunstvollsten Einfassungen ausgestattet und verziert zu werden pflegten.

Was die kunstsinnigen und sammeleifrigen Kirchenfürsten Norddeutschlands betrifft, so dürfte als bekannt vorausgesetzt werden, dass unter dem grossen Bischofe Bernward, Lehrer und Erzieher des jungen Otto III., zu Hildesheim eine Schule, vornehmlich für metallische Künste, blühte, die nach Entwurf und unter persönlicher Leitung Bernwards meistens im Hinblick auf Vorbilder des klassischen Rom und Byzanz bedeutende Meisterwerke geschaffen hat, die heute noch dem Dom zu Hildesheim und dem dortigen Schatz zur hervorragenden Zierde gereichen. Auch Bischof Konrad von Halberstadt zeichnete sich aus durch grossen Sammeleifer auf den verschiedenen Gebieten der Kleinkunst, wovon heute noch in der Schatzkammer des Domes zu Halberstadt zahlreiche Belege angetroffen werden. Dieser kunstsinnige Bischof, dessen Testament wir in Abschrift besitzen, war an der Seite des Dogen von Venedig bei der Einnahme von Byzanz durch die Lateiner 1204 einer der einflussreichsten Kirchenfürsten, der es nicht unterliess, seiner Domkirche von St. Stephan zu Halberstadt einen grossen Theil von Werken der kirchlichen Kleinkunst zuzuwenden, die er in dem eroberten Byzanz allseitig anzusammeln Gelegenheit hatte. Von diesen griechischen Kunstwerken findet sich heute

noch ein ansehnlicher Theil im Schatze des Halberstädter Domes vor.

Auch der bekannte rheinische Ritter Heinrich von Uelmen führte nach dem Kriegsgebrauch damaliger Zeiten infolge der Siege der lateinischen Kreuzfahrer über die *gens infidelis Græcorum* unter anderen jene unübertroffenen Prachtwerke der byzantinischen Goldschmiede- und Schmelz-Kunst heim, die sich heute noch als sogenanntes Siegeskreuz des Constantin Porphyrogennet im Domschatz zu Limburg und in Form einer prachtvollen emaillirten und niellirten Reliquientafel in der Kirche St. Matthias in Trier befinden.

Um sich eine Vorstellung zu machen, wie sehr die Freude am Besitz von prachtvollen und kunstreichen Gefässen und Geräthen, insbesondere für liturgische Zwecke, in deutschen und belgischen Abteien an Ausdehnung und Umfang seit den Zeiten der Karolinger bis zum 13. Jahrhundert zugenommen hatte, überschaue man die zahlreichen Inventar- und Schatzverzeichnisse der Stiftskirchen und Abteien dieser Epoche, insbesondere das hochinteressante *Inventarium Monasterii Prumiensis in Eiflia A. D. 1003*[1]), in welchem unter anderem auch die von Kaiser Lothar angesammelten Prachtwerke der sacralen Goldschmiedekunst in langer Reihe verzeichnet stehen. Auch die Abteien Malmedy und Stablo erfreuten sich des Besitzes reicher Kirchenzierden, die durch den Wetteifer kunstsinniger Aebte ihre Entstehung gefunden hatten. Heute noch bewundert man zu Namur im Kloster der Soeurs françaises einen Theil der Schatzkammer der ehemaligen Benediktiner-Abtei Oignies,

---

[1]) Abgedruckt bei Hontheim, Hist. Trev. dipl. I, 348, und Beyer, Mittelrheinisches Urkundenbuch, I, 717.

die von der kunstgeübten Hand des *frater* Hugo, eines früheren Grafen aus dem Hennegau, in grosser Zahl und vortrefflicher Technik angefertigt worden sind. Diese Meisterwerke der kirchlichen *ars fabrilis* erregten auf der letzten grossen Kunstausstellung zu Brüssel bei den Alterthumssammlern und Kennern allgemeines Aufsehen.

Was die reichhaltigen Sammlungen von kostbaren Kirchenzierden französischer Kathedralen und Abteien in der angeregten Periode betrifft, so überragte der Schatz der berühmten Abteikirche St. Denys bei Paris alle übrigen *gazophylacia* der damaligen Zeit. Insbesondere verdankte das *thesaurarium* dieser Grabeskirche französischer Könige dem Kunstsinne und Sammeleifer des grossen Abtes Suger eine Menge der kostbarsten, metallisch reich verzierten Gefässe und liturgischen Geräthe, die uns die beiden Benediktiner-Conventuale in ihrer *Voyage liturgique* beschrieben und theilweise abgebildet haben. Sowohl die grossartigen Kunstwerke des Abtes Suger als auch der Kronschatz der französischen Könige in der Kathedrale zu Reims fanden ihren Untergang durch den *furor gallicus* in der grossen französischen Revolution. Unersetzliche Werthstücke des Kunstsinnes und des frommen Sammeleifers früherer Jahrhunderte, aufbewahrt in den Thesaurarien französischer Kathedral- und Abteikirchen, fanden in den Schmelzkesseln der Sansculotten einen jähen Untergang zu derselben Zeit, als auch die ungezählten Werke kirchlich-metallischer Kunst aus den Zeiten des grossen Abtes Desiderius, spätern Papstes Victor III., und seiner Nachfolger in der altberühmten Abtei Monte Casino von modernen Vandalen spurlos vernichtet wurden [1]). Das gleiche Schicksal erlitten auch die immensen Kunst-

[1]) Bei unserem vorletzten längeren Verweilen in Monte Casino zeigte uns der Abt Dom. Tosti eine Reihe von reich geschnitzten leeren Schränken,

schätze von edlen Metallen und vielfarbigen Schmelzwerken, die sich nach dem Berichte des sogenannten Anastasius Bibliothecarius in seiner *Vita Paparum* in den Schatzkammern der alten Basilika von St. Peter in Rom als Weihgeschenke kunstsinniger Päpste des 8.—11. Jahrhunderts aufgehäuft befanden. Was von diesen unschätzbaren Kunstwerken bei der Plünderung Roms in den Tagen der Normannen unter Robert Guiscard nicht zu Grunde ging, das fand einen unrühmlichen Untergang bei der barbarischen Beraubung Roms unter dem französischen Connetable Louis de Bourbon in den Tagen Kaisers Karl V.

Während England, Frankreich und Italien in Folge politischer und religiöser Umwälzungen heute den Verlust des unschätzbaren Besitzes von metallischen Kunstwerken und Kleinodien einer grossen, kunstsinnigen Vorzeit tief zu beklagen haben, hat sich erfreulicher Weise vor allen Ländern des Abendlandes noch in Deutschland und Oesterreich, trotz der Stürme der letzten Jahrhunderte, eine grosse Anzahl von metallischen Pracht- und Werthstücken aus christlicher Vorzeit erhalten, die heute noch zum Beweise dienen, dass, wie ein alter Schriftsteller sagt, die *sollers Germania* besonders in den metallischen Kunstzweigen sich vor allen Nationen des Abendlandes seit alten Tagen besonders auszeichnete und dass auch deutscher Seits der Sammeleifer und die Freude am Besitz von werthvoller Kirchenzier zu allen Zeiten des Mittelalters äusserst rege gewesen sind.

---

in denen bis zum Schluss des vorigen Jahrhunderts der grossartige Reliquien- und Kunstschatz der alten Benediktiner-Aebte aufbewahrt war, und zugleich auch drei grosse, schwarze Brandflecken auf dem Belag des Fussbodens, auf welchem die Sansculotten die reichen metallischen Kirchenschätze vieler Jahrhunderte eingeschmolzen hatten..

Unter den heute noch auf deutschem Boden vorfindlichen metallischen Prachtwerken und Reliquiarien, welche dem Kunstsinn und dem Sammeleifer der alten Welfenfürsten zur Ehre gereichen, zeichnet sich besonders aus die von der Mutter Herzogs Heinrich des Löwen begründete umfangreiche Kunst- und Reliquiensammlung, die ihr kriegerischer Sohn in grösserem Umfange bei Gelegenheit seines Besuches am byzantinischen Hofe fortsetzte und die von Kaiser Otto IV., seinem Sohne und Nachfolger, weiter fortgeführt und zum Abschluss gebracht wurde. Diese unschätzbare Sammlung von Reliquiarien in kostbaren Einfassungen findet sich heute als „Welfenschatz" fast vollständig erhalten im Besitze des Herzogs von Cumberland zu Penzing bei Wien vor.

Was nun die Kaiser aus dem Geschlechte der Luxemburger betrifft, so ist zu sagen, dass Kaiser Karl IV. im Sinne seiner Zeit ein fast leidenschaftlicher Sammler von Werthstücken und seltenen Reliquien war, von welchen sich noch bedeutende Ueberreste im Schatz der St. Veitskirche zu Prag und in der Kreuzkapelle des von ihm erbauten Schlosses Karlstein in Böhmen befinden. Einen der grossartigsten Kunst- und Reliquienschätze Deutschlands besass unter andern seit dem frühen Mittelalter der Dom im goldenen Mainz; nachdem derselbe durch kunstsinnige Kirchenfürsten in den folgenden Jahrhunderten bedeutend an Umfang zugenommen hatte, wurde er zuletzt von dem Mainzer Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Magdeburg, noch beträchtlich vermehrt. Diesem Kurfürsten aus dem Hause Hohenzollern verdankte auch die Schlosskirche von Wittenberg einen umfangreichen Kunst- und Reliquienschatz in kunstvollen Fassungen, der leider beim Ausbruch der Reformation seinen Untergang fand.

Wie sah es am Schlusse des Mittelalters mit dem Sammeleifer und dem Streben nach Besitz von kostbaren Hausschätzen bei den barbarischen Kriegsfürsten des Orients aus? Eine Antwort auf diese Frage liefert u. a. eine Besichtigung des heute noch am goldenen Horn aufgehäuften Schatzes der Sultane, welche 1453 den morschen Thron der Byzantiner stürzten und sich in den Besitz der seit Jahrhunderten dort angesammelten Kunstschätze der oströmischen Kaiser setzten. Was von diesen Werthstücken aus der *Hagia Sophia* und der Irenenkirche nicht in dem Schmelzkessel der Sieger für immer unterging, das fand ein Unterkommen in den umfangreichen Schatzkammern, die von den folgenden Sultanen im alten Serail begründet wurden und die heute noch in ziemlich grossem Umfange ein wenig gekanntes Dasein daselbst führen. Bei mehrmaligem Verweilen in Konstantinopel wurde uns durch entgegenkommende Vermittelung der Kaiserlich-deutschen Botschaft, durch ein Teskere von Seiten Seiner Majestät des Sultans, die seltene Gelegenheit verschafft, ungeahnte Kunstschätze und Alterthümer in dem ottomanischen Geheimschatze des alten Serails eingehend besichtigen zu können. Während in dem grünen Gewölbe zu Dresden und in der Hofburg zu Wien die Kunst- und Prachtgeräthe der Renaissance in grosser Zahl und in der prächtigsten Ausstattung sich präsentiren, entfaltet sich vor dem erstaunten Besucher im Schatze der Sultane am goldenen Horn eine so grosse, fast verwirrende Menge von reichverzierten Waffen, Prachtgeräthen und Kostbarkeiten des Orients, wie solche in diesem Umfange und in dieser Pracht selbst bei persischen und indischen Fürsten kaum mehr zu finden sein dürften.

Mit dem Eintritt der Renaissance erlahmte nach und nach das Interesse, Reliquien in kostbaren und kunstreichen Ein-

fassungen, verziert mit vielfarbigen Schmelzen und Edelsteinen, anzusammeln. Nachdem durch die Einführung der Reformation und den Ausbruch des unheilvollen dreissigjährigen Krieges unzählige Meisterwerke sowohl der kirchlichen als auch der profanen Goldschmiedekunst, die in den vorhergehenden Jahrhunderten des Mittelalters als Zierde des Altares und als Schmuck der Kemenaten auf Kredenztischen erglänzten, unwiederbringlich in den Schmelzkessel oder auch als willkommene Siegesbeute über den Belt nach Schweden gewandert waren, begann man an deutschen Höfen, angeregt durch den Vorgang kunstsinniger italienischer Fürsten und Mäcene zu Florenz, Mailand und Ferrara, mit besonderer Vorliebe antike Kunstwerke wieder anzusammeln und Haus- und Familienschätze zu begründen und weiter zu ergänzen. Die von Benvenuto Cellini in Italien zur Blüthe geförderten Werkstätten für Anfertigung von Prachtstücken der modernen Goldschmiede- und Schmelzkunst, die namentlich von kunstsinnigen Päpsten des 16. Jahrhunderts beschützt und gehoben wurden und die auch am französischen Hofe unter der Regierung Franz I. und Heinrich IV. eifrige Gönner und Förderer fanden, waren indirekt Veranlassung, dass in der Folgezeit auch in Nürnberg und später in Augsburg berühmte Werkstätten entstanden, die für die Kunst- und Schatzkammern deutscher Fürsten und Kaiser nach Ablauf der langjährigen religiösen Kriege die kostbarsten und werthvollsten Kleinodien und Juwelen abermals anzufertigen begannen. So entstanden um diese Zeit, um nur einige anzuführen, unter der Regierung kunstsinniger Fürsten der habsburgischen Dynastie, jene vielen Prachtgeräthe und Gefässe die heute noch in der Hofburg zu Wien als engerer Hausschatz der Habsburger allgemeine Bewunderung erregen. Mit welcher Vorliebe und Ausdauer und mit

welchem Aufwand von Geldmitteln auch noch in der letzten Hälfte des 16. und im Beginn des 17. Jahrhunderts von sächsischen Fürsten und Kunst-Mäcenen Werke der profanen *ars aurifabrilis* angesammelt und in fürstlichen Kabinetten aufgestellt wurden, das bezeugen jene grossartigen und zahlreichen Werke der religiösen, vorzugsweise aber der profanen Goldschmiedekunst, die heute noch von Kennern und Sammlern in den ausgedehnten Kammern des „grünen Gewölbes“ zu Dresden bewundert werden.

Gleichwie im ganzen Mittelalter der Sammeleifer der Fürsten und gelehrten Aebte darauf ausging, mit Aufwand von grossen Mitteln seltene und kostbare Handschriften und prachtvolle Miniaturwerke zur Gründung von Hof- und Klosterbibliotheken anzusammeln, so wurden besonders nach Erfindung der Buchdruckerkunst an deutschen Fürstenhöfen Sammlungen von seltenen und reich verzierten Codices begründet, die als Fond und Stamm der heutigen Staats- und Universitätsbibliotheken zu betrachten sind. Als berühmter Sammler werthvoller Pergamentcodices, seltener Handschriften und Druckwerke ist ein gelehrter Fürst aus dem Geschlechte der Welfen anzuführen, der in Wolfenbüttel eine der hervorragendsten Bibliotheken Deutschlands begründete, die u. a. allein 10,000 werthvolle Handschriften und 14,000 Bibeln zu besitzen sich rühmt. Ebenfalls einem Fürsten aus welfischem Hause verdankt das im 17. Jahrhundert in Braunschweig begründete Kunst- und Antiquitätenkabinett seine Entstehung, dessen reichhaltige Kollektionen auf allen Gebieten der profanen Kleinkunst heute die Grundlage zu der Sammlung im braunschweigischen Welfenmuseum bilden, die von Direktor Dr. Riegel in dem neu erbauten Museum chronologisch aufgestellt und wissenschaftlich

beschrieben worden ist. Auch in Hannover, auf der Wartburg, desgleichen in Darmstadt und Kassel, insbesondere aber in Berlin unter den letzten brandenburgischen Kurfürsten und den ersten preussischen Königen wurden noch im 17. und 18. Jahrhundert umfangreiche und werthvolle Sammlungen begründet, die bis in die neueste Zeit, unter dem bescheidenen Namen von Kunst- und Kuriositätenkabinetten, eine Zierde deutscher Fürstenhöfe bildeten und mit Einschluss der verschiedenen Silberkammern als Ersatz für die metallischen Haus- und Palastschätze der Fürsten und Grossen im frühen Mittelalter zu betrachten sind. Aus den reichhaltigen Sammlungen dieser Kunst- und Kuriositätenkammern sind in neuester Zeit in verschiedenen deutschen Residenzstädten jene Museen und kunstgewerblichen Sammlungen entstanden, die für die Pflege und Hebung des deutschen Kunsthandwerkes sowie der Kunstindustrie Hervorragendes geleistet haben. Unter diesen sind hervorzuheben jene reichhaltigen Sammlungen auf der Schlossburg zu Sigmaringen, die, seit dem vorigen Jahrhundert daselbst begründet, in den letzten Jahrzehnten durch den Kunstsinn und Sammeleifer des verstorbenen Fürsten Carl Anton von Hohenzollern erweitert und durch den Sohn des Verstorbenen, Se. Kgl. Hoheit den Fürsten Leopold von Hohenzollern, an Umfang vermehrt und abgerundet worden sind. Diese grossartige fürstliche Kollektion, eine der bedeutendsten Privatsammlungen des Deutschen Reiches, hat in jüngster Zeit noch einen bedeutenden Zuwachs erhalten durch hervorragende Werke der kirchlichen und profanen Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance, welche, aus den reichhaltigen Sammlungen des verstorbenen Königs Ferdinand von Portugal herrührend, als Erbtheil auf seine Tochter, Ihre Kgl. Hoheit die Frau Fürstin Antonia von Por-

tugal, Gemahlin Sr. Kgl. Hoheit des Fürsten Leopold von Hohenzollern, übergegangen sind.

Am Schlusse dieser geschichtlichen Uebersicht über den Umfang und die Art und Weise, wie im Mittelalter und in neuerer Zeit durch den Sammeleifer und die Freude am Besitze von werthvollen Kunstgegenständen und Alterthümern seitens einzelner Fürsten hervorragende Kunstsammlungen der neuesten Zeit erstanden, sei hier noch hingewiesen auf die grossartigen Kollektionen aus den verschiedenen Bereichen der Kleinkunst, wie solche im Louvre zu Paris und im „Hôtel Clugny“ daselbst angehäuft worden sind. In jüngster Zeit wurden als Parallelen zu diesen Sammlungen des Louvre jene umfangreichen, öffentlichen Sammlungen im Britischen Museum und besonders in dem von Prinz Albert geschaffenen Kensington-Museum gegründet, die für die Wiederbelebung der Kunst und des Kunsthandwerkes in England von grosser Tragweite geworden sind.

An diese letztgedachten staatlichen Sammlungen, in denen niedergelegt ist, was in früheren Jahrhunderten Hervorragendes auf den verschiedensten Gebieten der Kleinkunst geleistet worden ist, reihen sich jene prachtvollen, meist metallischen Kunstwerke des Krönungsschatzes im Krêml zu Moskau, die vor wenigen Jahren durch die Munifizenz Kaiser Nikolaus' I. in einem stattlichen Prachtwerke unter Beigabe eines erläuternden, wissenschaftlichen Textes von einer besonderen Kommission unter Leitung des verstorbenen Grafen Sergius Stroganoff veröffentlicht worden sind. Unter den Kunstsammlungen des Abendlandes verdienen noch besonders hervorgehoben zu werden die umfangreiche Sammlung im „Musée de l'Eremitage“ zu St. Petersburg und das in letzten Jahren daselbst gegründete kunst-

gewerbliche Museum Stieglitz mit seinen hervorragenden Gegenständen der Kleinkunst und des Kunsthandwerkes. Auch dürfen hier nicht übergangen werden jene umfassenden öffentlichen Sammlungen von Kunst- und Werthstücken, die seit den letzten Jahrhunderten vornehmlich an den Höfen zu Stockholm, Kopenhagen, Brüssel, besonders aber im Vatikan zu Rom, desgleichen in Florenz, begründet und grösstentheils durch beschreibende Kataloge Gemeingut der Archäologie und Kunstwissenschaft in neuester Zeit geworden sind.

Unter den hochstehenden Privatsammlern der Gegenwart, deren reiche Mittel es gestatteten, sich in den beneideten Besitz jener zahlreichen und kostbaren Werke der Kunst zu setzen, die theilweise infolge der französischen Revolution, theilweise durch die Staats-Umwälzungen der letzten Jahrzehnte in Spanien und Italien, meistens aus kirchlichem Besitz, auf den abendländischen Kunstmarkt gelangten, sind Mitglieder des Hauses Rothschild in Wien, Frankfurt und Paris in Anbetracht ihres ungewöhnlichen Sammeleifers, verbunden mit einer fast krankhaften Sucht nach kostbaren, zumeist metallischen Werthstücken, in erster Reihe zu nennen. Professor Luthmer, Direktor des Kunstgewerbemuseums in Frankfurt, hat das Verdienst, die wenig bekannten Prachtstücke der Rothschild'schen Sammlung in Frankfurt in einem beschreibenden Katalog der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben. Fast gleichzeitig mit dieser Sammlung des Hauses Rothschild entstanden, dank dem Sammeleifer und den Kenntnissen einzelner reich begüterten russischen Aristokraten, umfangreiche Privatsammlungen von Werthstücken, die, grösstentheils aus kirchlichen Schatzkammern des Abendlandes herrührend, in den letzten Jahrzehnten unter den Hammer des Auktionators gelangt waren. Unter diesen hervorragenden russischen Sammlern,

deren fast leidenschaftlicher Sammeleifer grösser war als ihre Kenntniss auf dem Gebiete der Alterthumswissenschaft, sind hier besonders hervorzuheben Fürst Pierre Soltikoff und E. Basilewski, welche beide in Paris umfangreiche und werthvolle Sammlungen, vorzugsweise auf dem Gebiete der Goldschmiede- und Emailkunst, der Elfenbeinschnitzerei, der Miniaturmalerei etc. seit den sechsziger Jahren zu derselben Zeit gründeten, als auch der bekannte Antiquar und Kunstkenner Spitzer seine in Deutschland begründete Sammlung in Paris fortsetzte und bis zu einer solchen Ausdehnung erweiterte, dass nach seinem 1890 erfolgten Tode bei der Auktion seiner Kunstschätze und Falsifikate der nicht unbedeutende Erlös von 9,700,000 Franken erzielt wurde. Hinsichtlich der höchst werthvollen Kollektion Basilewski sei noch bemerkt, dass dieselbe von dem russischen Kaiserhofe für fünf Millionen Franken in den siebenziger Jahren angekauft wurde. Die werthvollsten Kunstobjekte der in ihrer Art einzigen Sammlung des Fürsten Soltikoff wurden bei der Versteigerung in Paris theilweise von der Direktion des eben im Entstehen begriffenen Kensington-Museums für hohe Preise angekauft. Aus dem Kunstschatze des launenhaften fürstlichen Sammlers, der heute zur Abwechselung eine reichhaltige Waffensammlung angelegt haben soll, gelangte in den Besitz des Kensington-Museums auch jenes merkwürdige, unschätzbare Gebilde der rheinischen Goldschmiede- und Emailkunst in Form einer griechischen Kapelle, welches am Ausgange des 12. Jahrhunderts wahrscheinlich von den *fratres laici*, den Goldschmieden der Benediktinerabtei St. Pantaleon in Köln oder der von dem grossen Anno gestifteten Benediktinerabtei Siegburg [1]) zu der-

[1]) Nach Aufhebung der Benediktinerabtei Siegburg, am Anfange dieses Jahrhunderts, gelangte der umfangreiche metallische Kunst- und

selben Zeit angefertigt wurde, als, wahrscheinlich in den Vorhöfen und Werkstätten von Pantaleon, das durchaus formverwandte, berühmte Reliquiar des *frater Eilbertus Coloniensis* Entstehung fand. Dieses unübertroffene Werk altkölnischer Goldschmiedekunst ist heute, als vielbewundertes Unikum dem Welfenschatze des Herzogs Cumberland angehörend, im k. k. Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie am Stubenring zu Wien zur Besichtigung ausgestellt.

Nachdem zur Pflege und Förderung der Kleinkunst und der Kunstindustrie, angeregt durch die grossen Ausstellungen 1851 zu London und 1855 zu Paris, zuerst in London mit bedeutenden Staatsmitteln das Kensington-Museum, dank der fördernden Beihilfe des Prinzgemahls Albert von Sachsen-Koburg und dem Sammeleifer des kenntnissreichen ersten Direktors Robinson, gegründet worden war, entstanden bald darauf, nach dem englischen Vorbilde, in verschiedenen Hauptstädten des Kontinents grössere kunstgewerbliche Sammlungen.

Diese grösstentheils mit Staatsunterstützung gegründeten kunstgewerblichen Museen haben in den letzten Jahrzehnten den Privatsammlungen starke Konkurrenz gemacht und den Marktpreis für kunstgewerbliche Seltenheiten und Alterthümer bedeutend in die Höhe getrieben. Obschon die Neigung für Erwerbung von seltenen Werken der Kunst auch in unsern Tagen, vergangenen Jahrhunderten gegenüber, nicht nachgelassen, sondern vielmehr bei dem Anwachsen von Reichthümern

---

Reliquienschatz der dortigen Abtei in den Besitz der Pfarrkirche von Siegburg. Was werthvolle Reliquienschreine, tragbare Altärchen und Emailwerke des 12. und 13. Jahrhunderts betrifft, dürfte der heutige Schatz zu Siegburg unter den rheinischen Kirchenschätzen eine der hervorragendsten Stellen einnehmen.

in der Hand Einzelner bedeutend zugenommen hat, so ist doch dem Sammeleifer der heutigen Kunstliebhaber und leidenschaftlichen Antiquitätenbesitzer dadurch ein starker Riegel vorgeschoben worden, dass, abgesehen von den abschreckenden Falsifikationen der jüngsten Zeit, echte Kunstalterthümer und Werthstücke immer seltener im Antiquitätenhandel anzutreffen sind und der Ankauf derselben nur um hohe Preise erfolgen kann. Dazu kommt noch, dass das Verkaufsfeld in den Kirchen und Sakristeien des Abendlandes den Privatsammlern heute nicht wie in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts für Erwerbung von Werthstücken offen steht, sondern dass dasselbe glücklicherweise durch staatliche und kirchliche Verbote stark eingeschränkt worden ist. Nur Spanien und Italien und stellenweise auch der Orient liefern noch von Zeit zu Zeit reichen Privatsammlern in London und Paris um verhältnissmässig hohe Preise in spärlicher Weise kirchliche und profane Werthstücke. Aber auch in diesen Ländern beginnen bei der grossen Nachfrage, die heute auf allen Gebieten der Kunst herrscht, die Quellen zu versiegen. Dass jedoch das Sammelinteresse und die Freude am Besitz von Seltenheiten der Kunst, trotz hoher Preise, heute wie in alter Zeit geblieben ist und in jüngster Zeit noch bedeutend an Umfang zugenommen hat, beweist der Umstand, dass eifrige Sammler und Kunstliebhaber das Arbeitsfeld gleichsam unter sich getheilt haben. Es haben dieselben nämlich begonnen, nicht mehr wie in früherer Zeit in bunter Abwechselung aus den verschiedensten Kunstbranchen das alles anzukaufen, was heute nur noch vereinzelt auf dem Kunstmarkt zu erwerben ist, sondern der Sammeleifer hat heute eine mehr wissenschaftliche Richtung eingeschlagen. Derselbe beschränkt sich nämlich darauf, in chronologisch geordneten

Sammlungen die Entstehung und den Entwicklungsgang nachzuweisen, den die verschiedenen Kunstzweige im Laufe der Jahrhunderte genommen haben. In dieser Weise haben kenntnissreiche Privatsammler in neuester Zeit es mit Erfolg versucht, das Studium der verschiedenen Kunstgewerke, wie gesagt, enger abzugrenzen und Specialsammlungen zu gründen aus dem Bereiche der verschiedenartigen Kleinkünste und Kunstindustrien. Infolge dieser Theilung und Specialisirung für sich abgeschlossener, nach Material, Form und Verzierungsweise chronologisch geordneter Sammelgebiete sind in neuester Zeit im westlichen Europa Specialkollektionen entstanden von alten, kunstvollen Eisen- und Schmiedearbeiten, von Bronce- und Gusswerken des Mittelalters und der Renaissance, von Sculpturen, werthvollen Schnitzarbeiten in Holz, Elfenbein und Marmor, von hervorragenden älteren Meisterwerken der Goldschmiede- und Schmelzkunst, von Glaswirkereien und -Malereien, von kunstvollen Webereien und Stickereien aus alter und neuerer Zeit, desgleichen auch von Tafelmalereien des Mittelalters und der neueren Zeit, durch welch' letztere sich der Entwicklungsgang chronologisch nachweisen lässt, den die Miniatur- und Tafelmalerei in Italien, desgleichen in Deutschland und zwar zunächst am Niederrhein und in Flandern sowie auch in Schwaben vom Beginn des 14. Jahrhunderts bis zum Beginne der neuesten Zeit genommen hat. Auch wurden mit ebenso grossem Eifer als Ausdauer chronologisch geordnete Specialsammlungen angelegt, wodurch die geschichtliche Entwickelung der Essgeräthschaften, desgleichen die Entstehung und allmähliche Vervollkommnung der Möbel und verschiedenen Gebrauchsgegenstände in Holz nachgewiesen wurde, welche zur Ausstattung und Verzierung der Wohnräume auf Burgen und Schlössern

sowie in den Kemenaten der Patrizier des Mittelalters und der Renaissance bis in die Barockzeit gedient haben. Es würde zu weit führen, das weit ausgedehnte Gebiet der Specialitäten-Sammlungen hier näher anzudeuten, auf welches sich in unseren Tagen der Sammeleifer geworfen hat und dem die vielen allenthalben entstandenen Alterthumshandlungen immer neue Nahrung zuführen.

Dass diese Kollektanten von Specialitäten der neuesten Zeit gleichsam als Pioniere zur wissenschaftlichen und praktischen Erforschung der einzelnen Kunstbranchen, desgleichen als schätzenswerthe Vorarbeiter für den weiteren Ausbau, die Vervollständigung und Abrundung unserer heutigen Kunst- und Gewerbemuseen zu betrachten sind, soll hier nur im Vorbeigehen angedeutet werden. Die meisten dieser Specialsammlungen aus dem Bereiche der „Kunst der Väter" werden früher oder später von den bereits bestehenden oder noch in Bildung begriffenen Kunstgewerbe-Museen angezogen und aufgesaugt werden, so dass auf diese Weise für alle ferneren Zeiten der Sammeleifer und die Sachkenntniss Einzelner der Oeffentlichkeit nutzbar gemacht wird.

Neben den oben erwähnten vielen Detail- und Zweigsammlungen, wodurch die Arbeit des Zusammentragens wissenschaftlich getheilt und geregelt wird, kommen heute nur verhältnissmässig wenige Grossisten, wie man sie nennen möchte, auf den weit ausgedehnten Sammelgebieten von Kunstalterthümern vor, deren Mittel es gestatten, nach alter Weise aus dem reichhaltigen Schatze der Vorzeit Werthstücke und antiquarische Seltenheiten der verschiedenen Abzweigungen der Kunst und der Kunstindustrie zusammenzutragen. Dieselben sind den Bienen zu vergleichen, die aus den verschiedensten

Blüthen den Nektar aufsaugen und aufhäufen. Unter diesen Privaten, deren Sammeleifer das ganze Gebiet der Kunst der Väter umspannt, nimmt in jüngster Zeit ein russischer Graf eine bevorzugte Stellung ein, der zu Rom auf dem Monte Pincio sich ein Pallazetto in Marmor erbaute, in welchem derselbe seit Jahren mit Umsicht und Sachkenntniss das alles auserlesen und wissenschaftlich geordnet hat, was an hervorragenden und seltenen Werken der Kleinkunst sich aus den Stürmen der letzten Jahrhunderte noch bis auf unsere Tage gerettet hat. Der Schwerpunkt der Sammlungen des Grafen *Grégoire Stroganoff* liegt darin, dass der mit feinem Kunstgeschmack begabte Besitzer nicht *multa,* sondern immer nur *multum* erworben hat. Deswegen trifft man in dem Stroganoff'schen Universalmuseum zu Rom von den verschiedensten Kunstbranchen in vorsichtiger Auswahl nur das Seltenste und Gediegenste von den Werken der Väter, was *au fin de siècle* auf dem Kunst- und Antiquitätenmarkte zu erstehen war. Bei unserer letzten Anwesenheit in Rom fesselte unsere Aufmerksamkeit unter den vielen ehemals dem Rheinland angehörenden Kunstalterthümern der Sammlung Stroganoff vorzugsweise ein merkwürdiges, auffallend grosses Henkelgefäss, aus hartem Bergkrystall geschnitten, das der Ueberlieferung zufolge aus der ehemals an Kunstwerken der romanischen Periode so reichen Stiftskirche zu Münstermaifeld herstammen soll. Auf der 12 Centimeter grossen Aufbauchung dieser 20 Centimeter hohen *ampulla* erheben sich, *en relief* hervortretend, gegenseitig angekettete Thierunholde von orientalischem Blattwerk umgeben, wie man solche phantastische Thier- und Pflanzengebilde auch auf sassanidischen Seidengeweben und metallischen Geräthen aus den Tagen des grossen Perserkönigs Khosroes II. (591—628

antrifft, der von Kaiser Heraclius besiegt wurde. Die Vermuthung liegt nahe, dass dieses merkwürdige Krystallgefäss, zu welchem sich nur noch zwei Parallelen im Abendland vorfinden, vielleicht durch den sammeleifrigen Ritter Heinrich von Uelmen nach der Einnahme von Byzanz durch die Lateiner als Reliquiengefäss in die Trierer Lande gelangte, zu gleicher Zeit als auch die kostbare *lipsanotheca* des Constantin Porphyrogennet in *émail cloisonné* in den Schatz der Abtei Stuben gelangt ist.

Zu gleicher Zeit als Graf Stroganoff seine heute hochansehnliche Kunstsammlung begründete, war auch ein anderer vornehmer und begüterter Landsmann desselben, *Alexander von Swenigorodskoï,* nach allen Seiten hin thätig, um auf weiten Reisen im Abendland, besonders in Spanien, Italien, Frankreich und Deutschland, eine grosse Kollektion von Werthgegenständen und Seltenheiten aus den verschiedensten Gebieten der Kleinkunst anzulegen. Diese mit ebenso grossem Sammeleifer als Sachkenntniss allenthalben erworbene Sammlung Swenigorodskoï bestand zumeist aus Skulpturen in Marmor, Elfenbein und Holz, desgleichen in werthvollen Majoliken und Terrakotten. Besonders zeichneten sich unter den vielen angesammelten Werthstücken niederrheinische Emailarbeiten aus, die man als Grubenschmelze — *émaux champlevés* — zu bezeichnen pflegt. Nachdem diese Sammlung an Umfang bedeutend zugenommen hatte und fast sämmtliche Arten der Kunst darin in reicher Abwechselung der Formen vertreten waren, überzeugte sich der Besitzer derselben, dass wegen der vielen Fälschungen, von denen der bereits sehr beengte Kunst- und Antiquitätenmarkt überschwemmt war, es an der Zeit sein dürfte, diese mit grossem Kostenaufwande angelegte Kunstsammlung als ab-

geschlossen zu betrachten, um ein neues Sammelgebiet zu betreten, das seiner Seltenheit und Kostbarkeit wegen seither nur von wenigen Kennern erforscht und kultivirt worden war. Die Anregung zu diesem Entschlusse ergab sich bei einem Besuche der Welt-Ausstellung zu Paris und zwar im Trocadero daselbst, wo in grosser Zahl und Abwechselung der Formen die Kunstalterthümer französischer und englischer Mäcene, meist in Gruppen geordnet, in langer Reihe aufgestellt waren. Unter diesen Prachtstücken des Mittelalters und der Renaissance, zeichneten sich besonders einige wenige *byzantinische Zellenschmelze* aus, die das besondere Interesse des kunstsinnigen russischen Staatsraths in hohem Grade in Anspruch nahmen. Bei unserm damaligen Zusammentreffen mit Herrn von Swenigorodskoï im Trocadero unterliessen wir es nicht, denselben auf die vornehme Seltenheit und die eigenthümliche Technik der byzantinischen Zellenschmelze hinzuweisen und darauf aufmerksam zu machen, dass diese heute verloren gegangene Kunstweise der Byzantiner noch wenig erforscht und gekannt sei und dass es sich wohl der Mühe lohne, im Orient und zwar in den Provinzen des ehemaligen griechischen Kaiserreiches Nachforschungen nach jenen kostbaren und seltenen Ueberresten von Zellenschmelzen der Byzantiner anzustellen. Nachdem darauf Seine Excellenz, Staatsrath von Swenigorodskoï den Entschluss gefasst hatte, seine seitherigen werthvollen Sammlungen dem mit grossen Mitteln des Baron Stieglitz neugegründeten Kunstgewerbemuseum in St. Petersburg käuflich abzutreten, traf derselbe bereits im Jahre 1881 Vorkehrungen, seine kunstwissenschaftlichen Forschungsreisen nach Georgien und den Ländern des Kaukasus anzutreten, um der Suche nach vielfarbigen Schmelzwerken der Byzantiner mit Eifer und Hingabe obzuliegen.

Gleichwie heute auf den verschiedenen litterarischen Gebieten eine Theilung der Arbeit stattgefunden und namhafte Gelehrte es sich zur Aufgabe gestellt haben, einzelne Disciplinen der Wissenschaft allseitig zu erforschen und zu vertiefen, so fand auch, dem Vorgesagten zufolge, Alexander von Swenigorodskoï sich erst in später Stunde veranlasst, von dem mehr universellen, auf alle Kunstgebiete sich ausdehnenden Ansammeln werthvoller Kunstobjekte Abstand zu nehmen, um als Specialist sich der wissenschaftlichen Erforschung und Ansammlung von seltenen und kostbaren byzantinischen Zellenschmelzen zu widmen.

I.

Nachdem in der vorhergehenden Abhandlung in allgemeinen Zügen der geschichtliche Nachweis versucht wurde, wie schon bei den Kulturvölkern in vorchristlicher Zeit die Freude an der Erwerbung und dem Besitz von formschönen und kunstvollen Werthstücken erwachte und sich weiter zu entwickeln begann, nachdem ferner dieser natürliche Hang nach werthvollen Kunstwerken, von Griechenland, von West- und Ost-Rom ausgehend, das ganze Mittelalter hindurch bis in die Neuzeit in flüchtigen Umrissen angedeutet worden ist, haben wir uns gestattet, am Schlusse dieser geschichtlichen Mittheilungen über das Sammelwesen und über hervorragende Kunstsammler der verschiedenen Epochen auf einen von glücklichen Umständen begünstigten russischen Edelmann hinzuweisen, der seine Vorgänger der jüngsten Zeit auf dem Sammelgebiete in mehr als einer Beziehung übertroffen hat, indem er die Gelegenheit wahrnahm, das Kostbarste und Seltenste in einer umfangreichen Specialsammlung zu vereinigen, was im fernen Orient von der

vornehmen Hofkunst der prachtliebenden byzantinischen Kaiser sich vereinzelt noch bis auf unsere Tage gerettet hatte. Wo und auf welche Weise Alexander von Swenigorodskoï in den beneideten Besitz der heute einzig dastehenden Specialsammlung von mehr als 35 der werthvollsten und seltensten byzantinischen Zellenschmelze in glänzendem vielfarbigen Email auf Goldfond gelangte, soll in Folgendem kurz angedeutet werden.

Bereits seit den Tagen des baufreudigen Justinian I. (527—565) entwickelte sich, nach ägyptischen, assyrischen und phönizischen Vorbildern, in Byzanz die Kunst, auf Grundlage von edlem Metall vertieft eingeschmelzte und durch Feuersgewalt inkrustirte, vielfarbige Glasflüsse anzubringen, wie dies aus der Beschreibung jenes metallisch reich ausgestatteten Hauptaltares in der von dem genannten Kaiser erbauten *Hagia Sophia* sich nachweisen lässt. Wie diese ältesten eingeschmelzten Arbeiten zu Byzanz, die zuweilen auch mit dem Namen *Electron* bezeichnet wurden, beschaffen gewesen sein mögen, entzieht sich heute der Forschung. Mit dem Reichthum und der Prachtliebe der Byzantiner am goldenen Horn entwickelte sich in den folgenden Jahrhunderten die Kunst, durchscheinende polychrome Schmelzwerke auf Goldfond anzubringen. Sie erreichte die Höhe ihrer technischen und künstlerischen Entwicklung mit dem Eintritt des 10. Jahrhunderts unter Constantin Porphyrogennet, als auch die Weberei von gemusterten, seidenen Purpurstoffen und kostbaren figuralen Stickereien ihren Höhepunkt am griechischen Kaiserhofe erreicht hatte. Gleichwie heute im Abendlande jene gemusterten Seiden- und Purpurstoffe zur grossen Seltenheit geworden sind, die ehemals für den Reservatgebrauch am Kaiserhofe im *Gynaicaion* zu Byzanz angefertigt zu werden pflegten, so sind auch im Occident, wie bereits angedeutet, nur noch selten jene vor-

trefflichen, meist figural gemusterten byzantinischen Emailwerke anzutreffen, die gleichzeitig mit den dessinirten Purpurgeweben bei der gesteigerten Prachtliebe und dem Luxus der Byzantiner Entstehung fanden.

Da das Sinnen und Trachten des russischen Staatsraths unablässig, dem vorher Gesagten zufolge, darauf gerichtet war, in den Besitz einer chronologisch geordneten Kollektion von byzantinischen Zellenschmelzen zu gelangen und es ausgeschlossen war, die meist in abendländischen Kirchenschätzen befindlichen Ueberreste dieses Kunstzweiges käuflich zu erwerben, so stellte derselbe sich die Aufgabe, zunächst in den fernliegenden, ehemals zu Byzanz gehörigen Provinzen des Kaukasus nach jenen seltenen, aus Byzanz stammenden, vielfarbigen Schmelzen Nachforschungen anzustellen. Obschon die Reise in diese entlegenen Provinzen des russischen Reiches mit grossen Schwierigkeiten und bedeutendem Kostenaufwand, ja selbst mit Gefahren verbunden war, so gelang es doch seiner ausdauernden Energie und seinem unermüdlichen Sammeleifer, sogar mit Hintansetzung seiner Gesundheit, auf ausgedehnten Reisen, insbesondere in den Jahren 1881 und 82 den Grund zu einer umfangreichen Sammlung von Prachtwerken des byzantinischen Zellen-Emails zu legen, die nach seiner Rückkehr ins Abendland die Bewunderung von Kennern und Fachgelehrten um so mehr erregte, als man von der Existenz derselben bisher keine Ahnung hatte. Besonders bot sich ausser in Privatsammlungen auch in den vielen griechischen Kirchen und Klöstern der Länder am Schwarzen Meere willkommene Gelegenheit, durch Ankauf in den Besitz von seltenen byzantinischen Prachtwerken der Goldschmiede- und Emailkunst aus der besten Periode, dem 9.—12. Jahrhundert, zu gelangen.

Aber nicht nur die Ländergebiete am Kaukasus und in Georgien lieferten dem fast leidenschaftlichen Sammler reiche Ausbeute an byzantinischen Schmelzwerken, sondern derselbe liess auch, als die Quellen in den eben gedachten Ländern nach mehrmaligen Reisen zu versiegen begannen, im mittleren Russland, und zwar in der alten Zarenstadt Kiev, Nachforschungen nach russisch-griechischen Zellenschmelzen anstellen, die theilweise von Erfolg gekrönt waren. Erst im Jahre 1886 fand die Special-Sammlung Swenigorodskoï ihren Abschluss in der gegenwärtigen umfangreichen Ausdehnung und Gestalt.

II.

Der beneidenswerthe Besitzer der angesammelten byzantinischen Zellenschmelze gehört glücklicherweise nicht zu jener Klasse von Sammlern, die als Egoisten ängstlich ihre Schätze mit Argusaugen zu behüten und zu bewahren pflegen und nicht leicht einem Zweiten das Studium derselben ermöglichen. In die Kulturstaaten des Westens zurückgekehrt, gestattete Herr von Swenigorodskoï zuvorkommend Technikern, Künstlern und Fachgelehrten in verschiedenen Städten des westlichen Europa eine eingehende Besichtigung seiner angesammelten Kunstschätze, die, wie zu erwarten war, allgemeines Aufsehen und Bewunderung erregten. Infolge dieser öffentlichen Vorzeigung seines werthvollen Besitzes wurde an Alexander von Swenigorodskoï von gewichtiger und hochstehender Seite oftmals der Wunsch gerichtet, durch möglichst getreue Abbildung, unter Beigabe einer wissenschaftlichen Beschreibung, seine gesammelten Schätze der Kunst- und Alterthumswissenschaft zugänglich zu machen. Die sympathischen Besprechungen über die im fernen Orient gesam-

melten Werke byzantinischer Emailleure, welche namentlich von Seiten deutscher Archäologen in verschiedenen Zeitschriften erfolgten, boten zunächst Veranlassung, dass Herr von Swenigorodskoï sich entschloss, bereits Anfang der achtziger Jahre dem Gedanken näher zu treten, von bewährter Feder einen beschreibenden Text der angesammelten Schmelzwerke, unter Beigabe der erforderlichen Abbildungen, anfertigen zu lassen. Wo aber fand sich die Feder, die berufen sein sollte, eine eingehende Beschreibung dieser angesammelten Kunstwerke sowie den geschichtlichen Nachweis über Entstehung und Entwicklung der Zellenemails, unter stetem Hinblick auf die einschlagenden Hagiographien der griechischen Kirche, zu bieten? Bei längerem Verweilen in Aachen glaubte Herr von Swenigorodskoï in dem Kaplan und spätern Pfarrer Joh. Schulz, einem jungen, kenntnissreichen Archäologen, den Mann gefunden zu haben, den er mit der Ausarbeitung des beabsichtigten Prachtwerkes betrauen könnte. Johannes Schulz hatte nämlich Gelegenheit gefunden, in den Werkstätten des Stiftsgoldschmiedes Witte längere Zeit hindurch praktische Versuche anstellen zu lassen, wie die verschiedenen Arten des Emails technisch herzustellen waren. Er kam dem ehrenvollen Auftrage um so bereitwilliger nach, weil ihm zugleich auch reiche Mittel geboten wurden, sowohl in den Besitz der seither erschienenen Litteratur der Zellenemails zu gelangen als auch grössere Reisen zur eingehenden Besichtigung und zum Studium der noch im Westen vorfindlichen Schmelzwerke unternehmen zu können. Bereits im Jahre 1884 veröffentlichte derselbe eine kleinere Schrift unter dem Titel „Die byzantinischen Zellenemails der Sammlung Swenigorodskoï“ bei Gelegenheit der Ausstellung der betreffenden Sammlung im städtischen Museum zu Aachen.

Nach dieser gleichsam als Prodromus zu einem grösseren Werke zu betrachtenden Schrift begann derselbe bereits im folgenden Jahre mit der Abfassung des umfangreichen, ihm von Dr. von Swenigorodskoï übertragenen Prachtwerkes: „Der byzantinische Zellenschmelz, seine Geschichte, seine Technik und sein heutiger Bestand“. Jedoch schon die ersten Kapitel des im Manuskript vorliegenden Werkes verschafften Sr. Excellenz die Ueberzeugung, dass der Verfasser den Schwerpunkt seiner Arbeit vorzugsweise auf den technischen Theil, die Anfertigungsweise der verschiedenen Arten des Emails im Abendlande, gelegt hatte, dass es seinen Studien jedoch fernlag, die geschichtliche Entwicklung des byzantinischen Zellenschmelzes im Orient wiederzugeben in ihrem organischen Zusammenhange mit der gesammten Kunstthätigkeit der Byzantiner, sowohl was Architectur, als auch was Malerei und Goldschmiedekunst betraf. Auch das ausgedehnte Gebiet der griechischen Hagiographie, wie sie sich nach Ablauf der ikonoklastischen Streitigkeiten sowohl in Byzanz als auch in den Klöstern des Berges Athos nach den strengeren Satzungen der griechischen Kirche entwickelt hatte, war dem Verfasser fremd geblieben. Für Herausgabe eines monumentalen Werkes, wie es Sr. Excellenz Dr. von Swenigorodskoï als Ideal vorschwebte, das von einem höheren Standpunkte aus die Geschichte des byzantinischen Zellenschmelzes im unmittelbaren Zusammenhang mit den übrigen Zweigkünsten der Byzantiner sowie in nothwendiger Verbindung mit der Hagiographie der griechischen Kirche behandeln sollte, galt es, eine bewährte Kraft zu finden, die durch ihre seitherigen Leistungen auf dem ausgedehnten Gebiete der byzantinisch-griechischen Kunst einen europäischen Ruf erlangt hatte. Nur ein russischer Gelehrter, der das ganze

Gebiet der byzantinischen Kunst und der Hagiographie der griechischen Kirche beherrschte, war in der Lage, die gestellte grosse Aufgabe einer archäologisch-wissenschaftlichen Beschreibung der einzig dastehenden Sammlung Swenigorodskoï lösen zu können. Diesen Gelehrten von umfassendern Kenntnissen fand unser Mäcen in der Person von N. Kondakow, Professor an der Universität St. Petersburg und Konservator der kaiserlichen Eremitage. Professor Kondakow nahm das ehrenvolle Anerbieten an und leitete die Vorarbeiten zu dem intendierten Quellenwerke ein durch ausgedehnte Reisen, zunächst im westlichen Europa, zum Zwecke näheren Studiums der daselbst noch vereinzelt vorfindlichen form- und stilverwandten Parallelen zu den Zellenschmelzen der Sammlung Swenigorodskoï. Noch war derselbe mit den Vorarbeiten zu dem umfangreichen Werke beschäftigt, als schon, im Jahre 1889, Pfarrer Joh. Schulz, nach kurzem Krankenlager, durch frühzeitigen Tod der Kunst- und Alterthumswissenschaft entrissen wurde. Aus rücksichtsvoller Pietät gegen den verstorbenen Forscher liess Dr. von Swenigorodskoï das von demselben begonnene, jedoch nicht zum Abschluss gebrachte Werk unter Beigabe von vielen Illustrationen und mit Hinzufügung des Portraits des Verstorbenen, mit nicht geringem Kostenaufwand, in 300 numerirten Exemplaren veröffentlichen. Dasselbe erschien als *opus postumum* in der bekannten Druckerei von August Osterrieth zu Frankfurt am Main 1890.

Dass die Wahl Prof. Kandakow's für die Herausgabe des mit reichen Mitteln Sr. Excellenz subventionirten Prachtwerks über byzantinische Zellenschmelze in jeder Beziehung als eine vortreffliche bezeichnet werden kann, dafür ist sprechender Beweis das heute vorliegende Quellenwerk des berühmten russischen Gelehrten, das in Folge langjähriger Vorstudie erst

im Jahre 1892, nach vierjähriger ausdauernder Arbeit, Vollendung fand. Nachdem nun bereits in jüngster Zeit von Seiten kundiger Fachmänner in der deutschen und ausländischen Presse und in den verschiedensten gelehrten Zeitschriften die hervorragende wissenschaftliche Leistung Professor Kondakow's nach allen Seiten hin gewürdigt und in jeder Beziehung als epochemachend anerkannt worden ist, nachdem ferner gelehrte Korporationen und Vereine dem intellektuellen Urheber und Begründer ungetheiltes Lob und allseitige Anerkennung gezollt und auch fast sämmtliche Souveraine des christlichen Abendlandes, an ihrer Spitze Papst Leo XIII., demselben für die Wiederbelebung eines bisheran nicht mehr gepflegten Kunstzweiges verdiente Anerkennung und Auszeichnung durch Uebersendung höchster Orden nicht vorenthalten haben, dürfte es als eine Ueberhebung unsererseits erscheinen, wenn auch wir nachträglich noch den vielen von berufener Seite erfolgten Recensionen eine weitere beizufügen unternehmen würden. Da wir indess seit mehreren Jahrzehnten auf ausgedehnten Reisen zum Zwecke der Herausgabe des Werkes „Die Kleinodien des hl. römischen Reiches deutscher Nation“ dem Studium der Goldschmiedekunst und mit besonderer Vorliebe der Erforschung der abendländischen Schmelzwerke, sowie auch der byzantinischen Zellenemails nachgegangen sind, so glaubten wir dem oft geäusserten dringlichen Wunsche Sr. Excellenz des russischen Staatsrathes Dr. von Swenigorodskoï entgegenkommen zu sollen, indem wir im Folgenden eine eingehende Besprechung und Beurtheilung des oft gedachten Werkes uns zur Aufgabe stellen. Bevor wir jedoch die kunsthistorische Bedeutung und die wissenschaftliche Tragweite des Werkes „Geschichte der byzantinischen Zellenemails“ eingehender beleuchten, sei es gestattet,

auf den Umfang und die artistische, wie polychrome Ausstattung desselben hinzuweisen und darauf aufmerksam zu machen, wo und von welchen künstlerischen Kräften dieses Prachtwerk in einer Weise hergestellt wurde, wie es am Schlusse des neunzehnten Jahrhunderts, was vornehme Gediegenheit betrifft, von keinem ähnlichen übertroffen wird.

Dem Umstande, dass Dr. von Swenigorodskoï in den letzten Jahren meist in Deutschland weilte und zu Fachgelehrten und ausübenden Künstlern in näheren Beziehungen stand, ist es zuzuschreiben, dass das von demselben begründete Prachtwerk, was Papier, Druck, chromolithographische Ausstattung und Einband anbetrifft, grösstentheils auf deutschem Boden seine Entstehung fand. So wurde der tadellos ausgeführte Druck des Textes von August Osterrieth zu Frankfurt am Main mit besonders angefertigten Elzevir-Typen hergestellt, woselbst auch die vielen vortrefflichen Chromolithographien ausgeführt worden sind, bei denen zur Wiedergabe der Goldpartieen reines Ducatengold verwendet worden ist. Besondere Sorgfalt ist auch auf Herstellung des Papiers verwandt worden, das für sämmtliche Ausgaben des Werkes auf besondere Bestellung die Firma „Neue Papier-Manufactur“ in Strassburg lieferte. Auch der Einband darf als eigenartiges Meisterwerk der deutschen Buchbinderkunst bezeichnet werden. Derselbe wurde nach einem, im Hinblick auf byzantinische Miniaturen und Vorbilder, genialen Entwurfe des talentvollen Architecten J. P. Ropet, von Hübel & Denck in Leipzig angefertigt. Diese Firma verwandte zu den Einband-Decken besonders präparirtes weisses Leder, das mit eigens hergestellten Maschinen in einer Weise vollendet wurde, wie in solcher allseitigen Gediegenheit und künstlerischen Voll-

endung ihm kein ähnlicher Einband der Neuzeit an die Seite gestellt werden kann.

Was nun die künstlerischen Kräfte betrifft, die zu der reichen Ausstattung des in Rede stehenden Werkes Hervorragendes geleistet haben, so verdienen vor allem die stilvollen Kompositionen des oben gedachten Architecten J. P. Ropet lobend hervorgehoben zu werden, von dessen kunstgeübter Hand nicht nur das grossartige polychrome Widmungsblatt, die beiden Titelblätter sowie die farbigen Schlussvignetten der einzelnen Kapitel herrühren, sondern der auch die tadellosen Entwürfe zu dem prachtvollen Einband, dem reich verzierten Schnitt desselben, den Vorsatzblättern, ferner dem mit Silber und Gold durchwirkten Lesezeichen sowie der seidenen, zierlich gemusterten Schutzdecke des Einbandes lieferte, deren textile Ausführung die berühmte Firma Ssapischnikoff in Moskau geliefert hat. Von demselben Künstler rührt auch der Entwurf zu dem alten Familien-Wappen derer von Swenigorodskoï her, das, mit einem romanischen Vierpass eingefasst, die Rückseite des kostbaren Einbandes ziert. Wir hätten gewünscht, dass der Künstler dieses Familien-Wappen, in Harmonie mit dem stilvollen Entwurfe, herzförmig, den frühromanischen Wappenschildern ähnlich und nicht in den Formen der Spät-Renaissance wiedergegeben hätte. Noch sei bemerkt, dass die vielen vortrefflichen, in den Text gedruckten Holzschnitte von W. Matté, Professor der kaiserlichen Academie der schönen Künste in St. Petersburg, auf Grundlage von photographischen Aufnahmen der besten byzantinischen und griechischen Vorbilder im Originale angefertigt worden sind.

Das ganze Werk umfasst 388 Seiten in Grossquart mit 133 in den Text gedruckten vortrefflichen Holzschnitten, zahl-

reichen, die Anfänge der einzelnen Abschnitte zierenden Initialbuchstaben [1]) und 31 im Anhange beigefügten chromolithographischen Tafeln in gediegener und vollendetster Ausführung. Von den 600 Exemplaren, auf welche sich die Herausgabe des Werkes beschränkt, wurden 200 in russischer und eine gleiche Anzahl in deutscher und französischer Sprache herausgegeben. Die Uebertragung des russischen Textes in die beiden letztgenannten Sprachen wurde von sprach- und sachkundigen Fachmännern und zwar die deutsche Uebersetzung von Kretschmann, die französische von Travinski vorgenommen. Diese deutschen und französischen Ausgaben erschienen in der typographischen Anstalt von Aug. Osterrieth zu Frankfurt a. M., während die russischen Originalexemplare in der Druckerei von Stassülewitsch in St. Petersburg ebenfalls mit besonders angefertigten Elzevir-Typen hergestellt wurden. Die mit dem Porträt Sr. Excellenz Dr. von Swenigorodskoï von der Künstlerhand des leider vor Vollendung seiner trefflichen Radirung verstorbenen Pariser Meisters Gaillard geschmückten Exemplare tragen die Bestimmung, nur Freunden und Bekannten zugeeignet zu werden. Ueberhaupt gelangt von den 600 Abzügen des Werkes, die zu je 200 Exemplaren numerirt sind, keiner zum Verkauf in den Buchhandel, sondern sie haben, wie schon die beschränkte Zahl der Exemplare schliessen lässt, die Bestimmung, königliche und fürstliche Bibliotheken zu zieren sowie den Bibliotheken von Universitäten und den Sammlungen einzelner Städte und Fachgelehrten als Ehrengeschenke einverleibt zu werden.

---

1) Diese hochinteressanten Grossbuchstaben, welche die verschiedenen Kapitel der russischen Ausgabe zieren, wurden von Professor Kondakow eigenhändig auf dem berühmten sinaitischen Evangelienkodex an Ort und Stelle durchkalkirt.

So ist denn durch einmüthiges Zusammenwirken hervorragender wissenschaftlicher sowie kunstindustrieller Kräfte, unter sorgfältigster Ueberwachung des Herrn von Swenigorodskoï, der als Perfectionist, was Kunstleistungen betrifft, nicht leicht zu befriedigen war, ein Werk entstanden, das als *monumentum aere perennius* in jeder Beziehung geeignet ist, auch noch in ferne Zukunft vornehmen und hochstehenden Mäcenaten als Muster und Vorbild den Weg anzudeuten, wie in hochherziger Weise reiche Mittel zu verwenden seien, um in gleich uneigennützziger Bethätigung ihres Interesses für Kunst- und Alterthumswissenschaft Werke entstehen zu lassen, die dem in Rede stehenden gleichwerthig zu schätzen seien.

III.

Der auf sämmtlichen Gebieten der byzantinischen Architectur, Malerei und Kleinkunst bewanderte Verfasser des vorliegenden Prachtwerkes scheint glücklicher Weise das von anderen geübte *irruere in medias res* nicht zu lieben. Deswegen geht er nicht sofort zur Schilderung der Swenigorodskoï'schen Sammlung über, sondern im ersten Kapitel seines umfangreichen Werkes beginnt er zunächst auf die Emailtechnik der alten Aegypter, der Assyrier und Phönizier einleitend hinzuweisen und geht nach diesem ausführlichen geschichtlichen Nachweise auf die griechischen Arbeiten und auf die Emaillirkunst über, wie sie in nachchristlicher Zeit von den Kulturvölkern des westlichen Europas geübt wurde. Für das vorliegende Referat würde es zu weit führen, dem Verfasser in seinen gelehrten kunstgeschichtlichen Exkursionen über die verschiedenen Arten des Emails und seine Entstehung und Anwendung in vorchrist-

licher Zeit und in den Tagen der römischen Imperatoren zu folgen; wir beschränken uns deswegen darauf, an der Hand der Angaben von Professor Kondakow den technischen Entstehungsprozess der verschiedenen eingeschmelzten Arbeiten festzustellen.

Obschon die Bezeichnung „Email“ von dem althochdeutschen Worte *smelzan* herrührt, so war es doch bis zu den sechziger Jahren bei deutschen Kunsthistorikern üblich geworden, die verschiedenen Arten von vielfarbigen eingeschmelzten Arbeiten mit französischen Fachausdrücken zu bezeichnen. Es kam dies daher, weil französische Archäologen und Kunstschriftsteller, u. a. Graf de Lasteyrie und Labarte, in ihren Untersuchungen für die verschiedenen Abarten von Schmelzwerken zuerst französische Bezeichnungen in Umlauf gebracht hatten. Da aber auch namhafte deutsche Kunst- und Alterthumsforscher die vielfarbigen Schmelzwerke des Alterthums in den Kreis gelehrter Forschungen zogen und auch wir unsererseits Veranlassung nahmen, bei Herausgabe des Werkes der deutschen Reichskleinodien genauer auf die verschiedenen Abarten der älteren eingeschmelzten Arbeiten einzugehen, so ging unser Vorschlag in den Sitzungen eines engeren, archäologisch- wissenschaftlichen Vereins, die jeden Freitag in dem Schwarzspanierhause zu Wien in den fünfziger Jahren stattfanden, dahin, statt der französischen technischen Ausdrücke von Schmelzwerken, genau bezeichnende deutsche Fachausdrücke einzuführen. In mehreren Sitzungen fanden zu diesem Zwecke Meinungsaustausche und Vorschläge statt, und schliesslich einigte man sich dahin, für die französische Bezeichnung der von den Byzantinern besonders geübten Art des Emaillirens auf Goldfond, *émail cloisonné*, den deutschen Ausdruck „Zellen-

schmelz“ einzusetzen. Für die zweite Art der auf einer vertieft ausgehobenen Kupferplatte eingeschmelzten Arbeit, *émail champlevé*, wurde die Benennung „Grubenschmelz“ festgestellt, wohingegen das im späteren Mittelalter französischerseits benannte *émail translucide* die Bezeichnung „durchschimmerndes Schmelz“ erhielt. Endlich wurde das dem späteren Mittelalter und der Renaissance angehörende *émail peint* der Franzosen einfach mit dem Namen „Malerschmelz“ bezeichnet. Sämmtliche Mitglieder der archäologischen Vereinigung im Schwarzspanierhause verpflichteten sich, bei ferneren wissenschaftlichen Abhandlungen über mittelalterliche Emailarbeiten die vereinbarten deutschen Bezeichnungen anzuwenden. So ist es also gekommen, dass man deutscherseits die früher in archäologischen Schriften allgemein verbreiteten französischen Bezeichnungen fallen gelassen und durch deutsche ersetzt hat. Mit Genugthuung haben wir aus der deutschen Uebersetzung des russischen Originaltextes ersehen, dass der kunst- und sprachgewandte Uebersetzer allgemein die in Wien festgestellte deutsche Bezeichnungsweise der verschiedenen Abarten des Schmelzes consequent adoptirt hat.

Es sei im Folgenden gestattet, auf die Frage, was man technisch unter eingeschmelzten, vielfarbigen Arbeiten versteht, näher einzugehen und sie, soweit heute die wissenschaftliche Forschung reicht, an der Hand des in Rede stehenden Werkes kurz zu beantworten. Zunächst sei darauf hingewiesen, dass Schmelzarbeiten für sich allein weder im Alterthum noch in neuerer Zeit angefertigt wurden, sondern nur als ornamentale Beigaben, im Gefolge von metallischen Kunstwerken angetroffen werden. Die Grubenschmelze pflegten auf Unterlagen von Bronze und Kupfer, die edleren Zellenschmelze jedoch auf Grundlage von dünnem Gold, seltener

auf einer solchen von Silberblech fixirt zu werden. Schon in altägyptischer Zeit begannen die Goldschmiede, die für die Pharaonen die heute noch zahlreich aufgefundenen kunstreichen Gebilde schufen, Versuche anzustellen, um grössere und kleinere Flächen von metallischen Gefässen und Gebrauchsgeräthen *propter horrorem vacui,* wie alte Autoren dies bezeichnen, mit farbigen Glasschmelzen zu bedecken und auszustatten.

Um behufs polychromer Ausstattung die Farben auf der metallischen Unterlage haltbar zu fixiren, wandte man schon in alter Zeit eine durch Metalloxyde gefärbte und fein pulverisirte Glasmasse an, die im nassen Zustande auf einem strengflüssigen Metall aufgetragen und durch hohen Hitzegrad auf dieser Unterlage durch Einschmelzen inkrustirt und befestigt wurde. Die farbige Ausstattung und Verzierung von Metallen durch pulverisirte, angefeuchtete Glasfritten vollzog sich also vermittelst eines Schmelzprozesses. Die zur Aufnahme der Schmelzmasse dienenden, verschiedenartig hergestellten Vertiefungen wurden entweder mit dem Grabstichel ausgehoben, indem man die Umrisse der zu emaillirenden Ornamente oder Figuren als vorspringende metallische Linie stehen liess, oder aber man befestigte auf Metallfond vertikal aufgesetzte Metallstreifchen, die behufs Bildung von Umrisszeichnung kleinere oder grössere Zellen bildeten. Die erste Art von vielfarbigem Email, die auf Bronze und Kupfer zur Herstellung von weniger kostspieligen, profanen und kirchlichen Gebrauchsgegenständen älterer Zeit, desgleichen auch im Mittelalter bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts angewandt wurde, nannte man Grubenschmelz, *émail champlevé,* wohingegen die theuere zweite Art des Emaillirens auf Goldfond mit vertikal aufgesetzten Goldwändchen, welche meist für Herstellung von liturgischen und höfischen

Ornatstücken zur Anwendung kam, als Zellenschmelz, *émail cloisonné*, bezeichnet wurde. Das vielfarbige Grubenschmelz wird heute noch häufig zur polychromen Verzierung von metallischen Geräthen und Gefässen verwandt, wohingegen das kostspielige Zellenschmelz seit dem 13. Jahrhundert als selbständiger Zweig der Goldschmiedekunst in Abnahme gekommen ist.[1])

Diese eben bezeichneten Arten des Emails, namentlich das Zellenschmelz, werden im I. Cap. des Kondakow'schen Werkes als Vorbedingung und Einleitung zu der Beschreibung der Sammlung Swenigorodskoï sehr ausführlich mit wissenschaftlicher Gründlichkeit behandelt. Dagegen wird das erst im 14. Jahrhundert im Abendlande zur Blüthe gelangte, meist figural behandelte, durchscheinende Schmelz, *émail translucide*, nebst dem *émail, en haute-bosse* und dem noch späteren Malerschmelz, *émail peint* als nicht zum eigentlichen Thema gehörend, nur im Vorbeigehen berührt. In mehreren Abschnitten verbreitet sich der Verfasser mit grosser Belesenheit über das Vorfinden des Barbarenemails bei den verschiedenen Kulturvölkern des Morgen- und Abendlandes. Soweit unsere Studien auf dem weit ausgedehnten, vielfach noch dunkeln Gebiete jener eingeschmelzten Arbeiten aus den ersten fünf Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung reichen, die man heute mit dem Ausdruck „Barbarenschmelze“ zu benennen beliebt, sind wir entschieden der Ansicht, dass diese vielfarbig ausgestatteten Werke der *ars fabrilis* seit den Tagen der Völkerwanderung

---

[1]) Wir waren nicht wenig erstaunt, auf der letzten Welt-Ausstellung zu Antwerpen 1894 von einer grossen russischen Firma Posnikoff die vortrefflichste polychrome Verzierungsweise von *émail cloisonné* an verschiedenen Schmuck- und Gebrauchsgegenständen angewandt zu sehen, die den besten byzantinischen Vorbildern durchaus ebenbürtig zu sein schienen.

bis zum Abschluss der Merowingerzeit gleichsam als vollgültige Surrogate für eingeschmelzte form- und farbverwandte Arbeiten, zunächst für Zellenschmelze, zu betrachten sind. Hierzu sind jene zahlreichen metallischen Arbeiten zu rechnen, auf welchen vielfarbige Glasflüsse oder flache, gefasste Edelsteine abwechselnd mit *in lectulis* aufgesetzten, hervorspringenden Edelsteinen *à cabochon*, als belebender Schmuck angebracht sind. Französische Gelehrte und Alterthumsforscher bezeichnen diese Technik der sogenannten „Barbarenemails" als *verroterie cloisonnée*, d. h. vielfarbige Kasten- oder Zellenverglasungen. Solche Stein- und Glascloisons als Werke national-germanischer, metallischer Kunstweise finden sich noch in grosser Anzahl: a) an den Schmuckgegenständen und Gefässen der Westgothen, sowohl im Hausschatz des Westgothenkönigs Athanarich[1]), aufgefunden zu Petreosa in der grossen Walachei und heute im Museum zu Bukarest aufbewahrt, als auch an den zu Guarrazar bei Toledo aufgefundenen Votivkronen der Westgothenkönige Spaniens, heute im Hôtel Cluny zu Paris; b) an dem goldenen Diptychon *(theca aurea)* der Longobardenkönigin Theodelinde, einem Geschenke derselben an ihre Palastkirche St. Johann in Monza, heute noch daselbst aufbewahrt[2]); c) an dem Prachtschwert und den Kleinodien des fränkischen Königs Childerich, gefunden in Tournai 1653, heute noch theilweise befindlich im Louvre zu Paris; ferner an dem Kelch des hl. Eligius, ehemals aufbewahrt in der Abtei de Chelles bei Paris, abgebildet und beschrieben in

---

1) Vgl. unser Werk: Der Schatz des Westgothenkönigs Athanarich. Wien, K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1857.

2) Vgl. Cochet, Le tombau de Childéric, p. 231; ferner die Abbildung in unserem Werke: Die Kleinodien des heil. römischen Reiches deutscher Nation nebst den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei.

dem trefflichen Werke von Charles de Linas „Orfèvrerie Mérovingienne“, Paris 1864.

Diese heute noch in verschiedenen Kirchenschätzen und Museen zahlreich sich vorfindenden Monumente der metallischen Kunst germanischer Völkerschaften, herrührend aus jenen Zeiten, die unmittelbar der Völkerwanderung folgten, können zum Beweise dienen, dass diese Volksstämme, wenn vielleicht auch mit der Emailtechnik des klassischen Hellas und Latiums nicht ganz unbekannt, dennoch ihre nationale Kunstweise und Technik beibehalten und weiter gepflegt haben. Auch dürfte aus dem Vorhandensein dieser zum Theil prachtvollen Ueberbleibsel der germanisch-metallischen Kunstweise mit Evidenz hervorgehen, dass diese Völkerschaften, bei denen wir eine selbstständige nationale Technik der metallischen Künste vorfinden, auf einer höheren Kulturstufe gestanden haben, als man gewöhnlich annimmt, und dass man sie daher wohl nicht mit dem landläufigen Namen „Barbaren“ bezeichnen darf. Es ginge daher unser Vorschlag dahin, den Ausdruck „Barbarenemails“ für die oben bezeichneten Arbeiten fallen zu lassen und dieselben als Verroterie-Arbeiten, d. h. vielfarbige Zellen-Verglasungen der Ost- und Westgothen, Longobarden, Franken, Burgunder und Angelsachsen zu bezeichnen.

IV.

Einen besonders interessanten Abschnitt des Kondakow'schen Werkes bildet die ausführliche Angabe der technischen Beschaffenheit des byzantinischen Zellenschmelzes, besonders die Einleitung dazu, wo er die Pracht und den Luxus des byzantinischen Hofes und die grosse Zahl der Zellenschmelze

beschreibt, die sich in dem kaiserlichen Schatze Konstantins Porphyrogennet und in den Schatzkammern der Kirchen der byzantinischen Hauptstadt vorfanden. Die mit Zellenemail reich ausgestatteten Kleinodien, Geräthe und Gefässe des kaiserlichen Hofes waren an kirchlichen und nationalen Festtagen, insbesondere beim Empfang von fremdländischen Gesandtschaften, meist im *Chrysotriclinium* des Palastes zur Hebung der Festlichkeit ausgestellt. Auch die Wechsler, die von weniger bemittelten Goldschmieden einzelne Prachtstücke der Schmelzkunst gegen Darlehen als Faustpfänder in Besitz hatten, waren gehalten, bei festlichen Gelegenheiten die kaiserlichen Gemächer mit den kostbarsten emaillirten Arbeiten vorübergehend auszustatten. Auch bei feierlichen Umzügen unterliessen reiche Patrizier und hochstehende Hofbeamten es nicht, ihre werthvollsten emaillirten Kunstwerke, desgleichen auch kostbar gewebte, mit goldenen Emails stellenweise verzierte Purpurstoffe und Stickereien öffentlich auszustellen. Unter diesen verschiedenartigen Kleinodien, die bei festlichen Gelegenheiten am byzantinischen Hofe die Gemächer der Kaiser zu zieren bestimmt waren, führt Professor Kondakow eingehend an, dass nicht nur werthvolle Schalen, Schüsseln und Geschmeide des Hofes in grosser Zahl figurirten, sondern auch Waffen und kostbares, mit Emailwerk verziertes Saumzeug. Ferner waren auch werthvolle goldene Kirchengeräthe, verziert mit vielfarbigem Zellenemail, bei verschiedenen Anlässen öffentlich ausgestellt; unter diesen ragten besonders hervor Henkelkelche mit grossen Patenen, Kreuze in verschiedenen Formen sowohl für den Altargebrauch als auch für Prozessionen — *cruces altaris et stationales* — ferner reich mit Schmelzwerken ausgestattete Buchdeckel, Reliquiarien in den verschiedenartigsten Formen, vielfarbig eingeschmelzte Bildwerke

des *Pantokrator,* der *Panagia,* der Apostel und verschiedener anderer Heiligen, wie solche Kostbarkeiten an kirchlichen Ornaten vor allen anderen Kirchen besonders die *Hagia Sophia* und die Irenenkirche in grosser Zahl und Abwechselung der Formen aufzuweisen hatten.

Auf Seite 94 ff. des ebenso lehrreichen wie ausgedehnten Cap. I. geht Professor Kondakow näher ein auf die Besprechung des für die Herstellung der eingeschmelzten Arbeiten diesseits der Alpen epochemachenden Werkes des bekannten Mönches Theophilus; dasselbe führt den Titel *Diversarum artium schedula* und ist in einem mönchischen, doch sehr verständlichen Latein geschrieben.

In einem besondern Abschnitt versucht es Theophilus, als kundiger Goldschmied, genaue Mittheilung zu geben, welches technische Verfahren man zu seiner Zeit, im 11. Jahrhundert, anwandte, um, zunächst für liturgische Zwecke, das *Electrum,* wie man damals eingeschmelzte Zellenarbeiten nannte, herzustellen. Es sind diese Angaben des deutschen Verfassers um so interessanter und werthvoller, als byzantinischerseits keinerlei Vorschriften — *schedulae* — über das technische Verfahren bei Anfertigung von Zellenemail auf unsere Tage gekommen sind. Der Ausdruck *electrum,* den Theophilus in seinem oben gedachten Werke constant für Email anwendet, im Gegensatz zu der üblichen griechischen Bezeichnung, die in der Blüthezeit dieses Kunstzweiges unter Constantin Porphyrogennet üblich war, ist ein *terminus technicus,* der auch schon in den Tagen Justinians bei Herstellung der Thüren der *Hagia Sophia* und bei Ausstattung des Altares daselbst sich vorfindet.

Es würde für den vorliegenden Zweck zu weit führen, hier den Nachweis zu erbringen, was man in verschiedenen

Epochen unter der Bezeichnung *electrum* verstanden habe. In klassisch-römischer Zeit scheint man unter dem Ausdruck *electrum* das an der germanischen Küste vorfindliche Material des Bernsteins bezeichnet zu haben, wohingegen man bei den Byzantinern zu Zeiten Justinians darunter einen Schmelzprocess von vielfarbigen Glasflüssen in Verbindung mit Edelmetallen verstand. In Deutschland scheint man nach den Tagen der Völkerwanderung bis zum 11. Jahrhundert mit dem Worte *electrum* eine eigenthümliche Legirung von zwei Drittel Silber und einem Drittel Gold benannt zu haben. Diese Mischung von Gold und Silber ergab ein Metall, das in seinem Aeussern den Schein des Silbers mit dem Schimmer des Goldes verband und daher dieser Legirung den blassgelben Anhauch des Bernsteins verlieh.[1])

Abgesehen von verschiedenen Münzen, besonders aus den Tagen nach der Völkerwanderung, die aus der eben genannten Legirung von Gold- und Silber-*Electrum* bestehen, findet sich dieses eigenthümliche Metall auch noch an dem merkwürdigen Schlüssel des hl. Servatius in dem Schatze zu Maastricht [2]) und unserer vollen Ueberzeugung nach auch an den beiden reich verzierten Lichtträgern des grossen Bischofs Bernward in Hildesheim. Bernward, der an seinem Hofe eine Schule für kirchliche Goldschmiedearbeiten gegründet hatte, die unter seiner persönlichen Leitung und wahrscheinlich nach seinen Entwürfen

---

[1]) Die Herleitung des Wortes *electrum* sowie die höchst merkwürdige Wandelung seiner Bedeutung seit den Zeiten Homers bis zu den Tagen der Alchemisten im 18. Jahrhundert hat M. Scheins, gegenwärtig Director des Kgl. Gymnasiums zu Münstereifel, in seiner Doctordissertation *„De electro veterum metallico, Berlini 1871“* eingehend behandelt.

[2]) Vergl. unser Werk „Der mittelalterliche Kunst- und Reliquienschatz zu Maastricht“. Köln und Neuss 1872.

kirchliche Geräthe und Gusswerke anfertigte, drückt sich in der auf den beiden *cereostati* befindlichen Inschrift hinsichtlich der Legirung und Färbung derselben geheimnissvoll aus; die lateinische Inschrift lautet nämlich zu deutsch: „Bischof Bernward liess diesen Leuchter durch seinen Schüler beim ersten Aufblühen dieser Kunst, weder aus Gold noch aus Silber, sondern so, wie du siehst, giessen". Auffallend muss es erscheinen, dass der in allen Zweigkünsten der Metallarbeiten erfahrene Hildesheimer Kirchenfürst weder direct den Namen *Electrum* noch auch die Bestandtheile seiner Legirung genau anführt. Auch wäre es höchst befremdend, wenn der kunstgeübte Hildesheimer Bischof, der heute als Patron der Goldschmiede in Deutschland hoch verehrt wird, die Kunst der farbigen Zellenschmelze nicht gekannt und geübt hätte, wie man dies aus dem Umstande zu schliessen geneigt sein könnte, dass sich unter den aus der Kunst-Werkstätte des grossen Bischofs hervorgegangenen, heute noch erhaltenen Meisterwerken der Goldschmiede- und Giess-Kunst keinerlei Zellenschmelzarbeiten vorfinden. Sollte ihm, der als Lehrer Otto's III. an dem prachtliebenden Hofe der kunstsinnigen griechischen Prinzessin Theophania, der Mutter seines begabten Schülers, ganz sicherlich Zellenschmelze byzantinischer Provenienz kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hatte, als einem Zeitgenossen des mit der Emailtechnik so vertrauten Theophilus Monachus wirklich die Kenntniss dieser vollendetsten Kunstweise der Byzantiner entgangen sein?

Wir sind nicht in der Lage, den Angaben Kondakow's und seines Vorgängers Labarte beistimmen zu können, dass nämlich erst gegen das Jahr 1066 durch den Einfluss des kunstsinnigen Casinensischen Abtes die Kunst, vielfarbiges Zellenemail herzustellen, ins Abendland gelangt sei. Langjährige

Studien der vielen heut noch im Abendlande vorfindlichen Zellenschmelze, die wir der Reihe nach an Ort und Stelle genauer zu besichtigen und mit byzantinischen Originalen eingehender zu vergleichen Gelegenheit hatten, bestimmen uns zu der Annahme, dass bereits in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts der Herstellungsprocess vielfarbiger Zellenschmelze in Italien und auch diesseits der Berge gekannt und geübt war und die Vorliebe für vielfarbig in Schmelz ausgestattete goldene Geräthschaften des Kultus im Abendlande bereits weite Kreise erfasst hatte. Die vielen eingeschmelzten Arbeiten an der Mailänder Altarmensa — *endothis altaris* — desgleichen an der eisernen Krone in Monza sind als Belege dafür anzusehen, dass sogar in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts im Abendlande Zellenemails angefertigt wurden. Auch die Zellenschmelze an den Kreuzen im Schatz zu Essen aus den Tagen der Ottonen, ferner die vielen Zellenemails aus der Schule des grossen Egbert, heute noch aufbewahrt in den Domschätzen zu Trier und Limburg, endlich die emaillirten Apostelbilder an dem gekreuzten Kronbügel der ungarischen Krone des heiligen Stephan mit ihren lateinischen Inschriften in Schmelz sind sämmtlich als vollgültige Beweise zu betrachten, dass mehr als ein Jahrhundert vor Desiderius sowohl diesseits wie jenseits der Berge die edle Technik des Zellenemails geschätzt und von abendländischen Goldschmieden mit Vorliebe gepflegt und geübt wurde. Wenn also nicht gegen das Jahr 1066 durch die Schule von Monte Casino, sondern bereits in der letzten Hälfte des 10. Jahrhunderts in Italien und Deutschland vielfarbige Zellenschmelze angefertigt wurden, so hat hier wohl die Frage eine Berechtigung: wie und auf welchem Wege gelangte bereits seit dem 10. Jahrhundert die orientalisch-byzantinische Kunstweise,

Zellenschmelze anzufertigen, in das Abendland und zunächst nach Italien und Deutschland?

V.

Wenn auch heute keine strikten Beweise vorliegen, dürfte doch die Annahme zulässig erscheinen, dass durch die Heirath der Theophania mit Otto II., vollzogen in Rom im Jahre 972, byzantinische Goldschmiede und Schmelzkünstler ihren Weg vom goldenen Horn an den sächsischen Kaiserhof gefunden haben, zumal in den Tagen ihres Grossvaters Constantin Porphyrogennet und ihres Vaters Romanus II. die Kunst, Goldschmiedearbeiten durch leuchtende Zellenschmelze polychrom auszustatten, am Hofe zu Byzanz, fast Mode geworden war und die grössten Triumphe feierte. Nach dem Berichte der Zeitschriftsteller gelangten mit der hochbegabten griechischen Kaisertochter eine grosse Zahl kostbarer Geschenke und Kleinodien an das Hoflager der sächsischen Kaiser. Sollten unter diesen kostbaren Heirathsgaben nicht auch solche mit prächtigen Zellenschmelzen sich befunden haben, durch welche deutsche Goldschmiede angeeifert worden sind, ähnliche Werke in Zellenschmelz herzustellen, zumal der Bezug von farbigen Glasfritten zur Anfertigung solcher Emails jetzt leichter von Byzanz zu bewerkstelligen war? Könnte ferner die Annahme nicht zulässig erscheinen, dass sogar im Gefolge der kunst- und prachtliebenden Theophania Goldschmiede und Schmelzkünstler sich befunden haben, durch welche dieser beliebte griechische Zweig der *ars aurifabrilis* auch in den Werkstätten deutscher Abteien und Kathedral-Kirchen eingebürgert worden sei? So liesse sich auch Ursprung und Anfertigung von

abendländischen Schmelzarbeiten an den *cruces stationales* im Schatze der Ottonen zu Essen und an dem Prachteinbande — *frontale* — des ehemals in der Abtei zu Echternach aufbewahrten Evangelien-Kodex erklären, der von Theophania und Otto III. der Grabeskirche des h. Willibrordus zu Echternach, der Lieblingsstiftung sächsischer Kaiser, zum Geschenke verehrt wurde.

Professor Kondakow hat in national berechtigter Vorliebe für byzantinische und kaukasische Schmelzwerke die vielen unmittelbar vor und nach dem 10. Jahrhundert im Abendlande entstandenen und heute noch vorhandenen Zellenemails ziemlich stiefmütterlich behandelt, zumal der russische Archäologe nicht durch Autopsie die vielen abendländischen Zellenemails an Ort und Stelle kennen lernte, sondern ihm dieselben nur in wenig gelungenen farbigen Abbildungen zur Ansicht gelangt sind. Auch muss es befremdend erscheinen, dass der gelehrte Hagiograph auf seiner Studienreise durch Deutschland die zahlreichen im Domschatz zu Trier befindlichen Zellenemails aus der Schule des Erzbischofs Egbert von Trier nicht besichtigt hat. Derselbe würde alsdann zweifelsohne ein günstigeres Urtheil über die bereits im letzten Viertel des 10. Jahrhunderts unter Leitung des kunstsinnigen Egbert im Abendlande angefertigten *émaux cloisonnés* gefällt haben. Wir tragen die volle Ueberzeugung, dass, wenn Kondakow dem alten kaiserlichen Trier auch nur einen vorübergehenden Besuch abgestattet und dort die im Domschatz aufbewahrten abendländischen Zellenschmelze, vorfindlich an dem berühmten Egbert-Schrein und an jener durchaus mit Zellenschmelz bekleideten Kapsel desselben Erzbischofs, in welcher nach der Tradition der hl. Nagel

aufbewahrt wird, in Augenschein genommen hätte, derselbe sich ganz gewiss veranlasst gesehen haben würde, in seinem oft gedachten Prachtwerk ebenfalls eine Abbildung und Beschreibung dieser Trierer Zellenschmelze so wiederzugeben, wie derselbe in dankenswerther Weise die vielen kaum 100 Jahre frühern Schmelzwerke an der Altarbekleidung des hl. Ambrosius im Dome zu Mailand auf Tafel 23 vielfarbig abgebildet und im Texte auf Seite 119—124 eingehend besprochen hat. Denselben Werth nämlich, welchen die eingeschmelzten Arbeiten des 10. Jahrhunderts an der berühmten goldenen Altarbekleidung von St. Ambrosius in Mailand hinsichtlich der geschichtlichen Entwickelung des abendländischen Zellenschmelzes jenseits der Berge für Italien haben, beanspruchen diesseits der Berge auch die vielen Zellenschmelze an dem Egbertschrein und der goldenen Kapsel des hl. Nagels in Trier, desgleichen auch die eingekapselten Schmelzwerke an dem merkwürdigen Reliquiar, enthaltend den Stab des hl. Petrus im Domschatze zu Limburg. Dazu kommt noch, dass diese drei zuletzt genannten Meisterwerke der abendländischen Zellenschmelzkunst durch Inschriften als hervorgegangen aus der Trierer Werkstätte jener *aurifabri* gekennzeichnet sind, welche im Auftrage und vielleicht sogar nach Zeichnungen Egberts diese heute noch bestehenden Prachtwerke der kirchlichen Goldschmiedekunst angefertigt haben.

Wenn, wie gesagt, Kondakow die Trierer Schmelzwerke, desgleichen auch die Zellenschmelze an dem Evangelienkodex der Ottonen, ehemals zu Echternach, heute in Gotha befindlich, gesehen und studiert hätte, welche den Inschriften zufolge aus der Regierungszeit Kaiser Otto's II. und Otto's III. herrühren und in kompositorischer und technischer Beziehung vollendeter und selbstständiger sind als jene Schmelzwerke an der *endothis*

altaris zu Mailand und der eisernen Krone zu Monza, dann würde unser Autor gewiss der Frage näher getreten sein, zu welcher wir nachträglich übergehen wollen: Wie gelangten die Goldschmiede und Schmelzkünstler Egberts in den Besitz der farbigen Glasfritten, um Schmelzwerke anzufertigen, und woher erlangten dieselben die Kenntniss der technischen Machweise, auf Goldfond Zellen zum Einlassen der Emailmasse herzustellen? Wir wollen im Folgenden es versuchen, in allgemeinen Umrissen, soweit unsere Studien reichen, anzudeuten, dass, wie vorher schon gesagt, nicht von Monte Casino erst gegen 1066, sondern von Rom aus, dem Centrum der Kunst und Wissenschaft, bereits vor dem 10. Jahrhundert die Kenntniss des Zellenemails über die Berge nach Deutschland gelangt sein dürfte.

Wenn auch durch die vielen Stürme, Drangsale und staatlichen Umwälzungen, die Mittel-Italien, besonders aber Rom seit den Tagen der Völkerwanderung heimgesucht haben, die Uebung der verschiedenen Künste in Italien zum Niedergang gebracht worden war, so hatten sich dennoch in Rom, am Hofe kunstsinniger Päpste, die Reminiszenzen an die Kunstweise des alten klassischen Rom und die traditionelle Uebung in den verschiedenen Abzweigungen der antiken Kunstweise bis zum 10. Jahrhundert theilweise erhalten. Das 10. Jahrhundert, das nicht ohne Absicht von neuern Schriftstellern immer wieder als finster und barbarisch verschrieen wird, obgleich es in Deutschland Männer erstehen sah, wie die Bischöfe Willigis von Mainz, Meinwerk von Paderborn, Heribert von Cöln, Bernward von Hildesheim, Egbert von Trier, fand auch in Italien auf alter, überlieferter Grundlage den Boden wohl vorbereitet für das Aufblühen von Kunst und Wissenschaft. Die langjährigen

Wechselbeziehungen Roms mit den älteren byzantinischen Exarchaten zu Ravenna und Benevent, die nahen Verbindungen der römischen Päpste mit den Kaisern von Ost-Rom, die durch Gesandtschaften und Geschenke gegenseitig aufrecht erhalten wurden, die regen Handelsverbindungen amalfitanischer, venetianischer und pisaner Kauffahrer mit Byzanz und den griechischen Inseln hatten die Weltstadt an der Tiber schon vor Beginn der Kreuzzüge zum Mittelpunkt der abendländischen Kunst und Wissenschaft heranreifen lassen. Auch die Politik der Ottonen hatte ihren Schwerpunkt nach Italien verlegt. So kam es, dass das päpstliche Rom lange vor Gründung der italienischen Universitäten eine Centralstelle wurde, von welcher aus Kunst und Wissenschaft im Abendland Verbreitung fand. Wann die Kunst, Zellenschmelze auf Goldfond anzufertigen, von Byzanz und vielleicht auch von Palermo ausgehend, in Rom Eingang fand, dürfte heute durch geschichtliche Dokumente schwer nachweisbar sein. Wenn jedoch auch zur Zeit noch geschichtliche Urkunden über diese Frage keinen Aufschluss geben, so legen doch heute noch vorfindliche abendländische Zellenschmelze dafür Zeugniss ab, dass fast zu gleicher Zeit, als am Hofe zu Byzanz die Kunst, Zellenemails herzustellen, ihren Zenith erreicht hatte, auch in Italien, und zwar in Rom, Goldschmiede mit Anfertigung von vielfarbigen Zellenschmelzen beschäftigt waren.

Und wo sind denn heute Zellenschmelze noch zu finden, die in West-Rom an der Tiber gegen Ausgang des 10. Jahrhunderts von Nachfolgern und Schülern Entstehung gefunden haben dürften, die nach Vorbildern byzantinischer Lehrmeister Zellenemails anzufertigen verstanden?

Das älteste Vorkommen von Zellenschmelzen, abgesehen von den früheren Emailarbeiten an der sogenannten

eisernen Krone und den Emails an der Altarbekleidung von St. Ambrosius zu Mailand, findet sich, wie bereits früher angedeutet, an dem gekreuzten Bügel, der heute noch die ungarische Krone überragt. Sowohl die eingeschmelzten Apostelbilder mit ihren lateinischen Inschriften als auch die sitzende Figur der segnenden ***Maiestas Domini*** in der mittleren Vierung dieses gekreuzten Kronbügels, bei welcher in abendländischer Weise die Darstellung von Sonne und Mond und nicht, wie bei ähnlichen Bildwerken auf byzantinischen Emails, die beiden Anfangsbuchstaben des Hierogramms sich befinden, dürfen wohl als Zeugnisse dafür angerufen werden, dass diese hervorragenden Theile der älteren apostolischen Krone Ungarns von lateinischen Goldschmieden und Schmelzkünstlern und zwar in Rom angefertigt worden seien, wo der Geschenkgeber des Diadems, Papst Sylvester II., der gelehrteste Mann seiner Zeit und der besondere Pfleger der Künste und Wissenschaften, seinen Sitz hatte. Wie aus dem Berichte des Bischofs Hartwig, der bereits im Beginne des 12. Jahrhunderts die ***vita Scti. Stephani*** schrieb, deutlich hervorgeht, sandte Stephan, nachdem er bereits vier Jahre seinem Vater in der herzoglichen Würde gefolgt war, den Bischof Asterig an der Spitze einer Gesandtschaft nach Rom, um vom Papste Sylvester II. den königlichen Titel und die Bestätigungsurkunde als König von Ungarn zu erbitten. Wie auch der spätere Baronius, auf Hartwigs Angaben gestützt, ausführlicher berichtet, kehrte Bischof Asterig im Jahre 999 von Rom mit der Bestätigungsurkunde zurück und brachte zugleich mit den Regalien auch eine reich ausgestattete Krone nach Ungarn, mit welcher Stephan im Jahre 1000 als apostolischer König gekrönt wurde. Da Gerbert, früher Erzbischof von Reims, der damalige Papst Sylvester II., wie wir später aus einem Briefe

desselben an Erzbischof Egbert von Trier ersehen werden, ein Förderer und Kenner insbesondere der Goldschmiede- und Schmelzkunst war, so liegt die Annahme nahe, dass er, zur päpstlichen Würde erhoben, es nicht unterliess, auch in Rom auf die *ars fabrilis* und mit derselben auf die Anfertigung von eingeschmelzten Arbeiten sein besonderes Augenmerk zu richten.

Zieht man nun in Betracht, dass zur selben Zeit, in welcher Stephan der Heilige vom Papste Sylvester II. als Zeichen der neuen königlichen Würde das Königsdiadem zum Geschenke erhielt, auch der Herzog von Polen, Mysko, die Königskrone mit der königlichen Würde vom Papste sich erbat;[1]) zieht man ferner in Betracht, dass im Laufe des 10. und 11. Jahrhunderts von Rom aus verschiedene Fürsten und Könige des Abendlandes zum Zeichen ihrer Würde reichverzierte Diademe zum Geschenk von den Päpsten erhielten, so dürfte die Annahme nicht von der Hand zu weisen sein, dass auch die deutsche Kaiserkrone mit ihren vielen figürlichen Darstellungen in Zellenschmelz ebenfalls von römischen Goldschmieden und Schmelzkünstlern als Geschenk des päpstlichen Hofes für den kranken König Rudolf III. von Burgund angefertigt worden ist. Nach seinem kinderlosen Tode 1032 fiel das Arelat und Burgund an das Deutsche Reich und an Kaiser Konrad II., den Gemahl der Nichte des verstorbenen Königs, nachdem demselben vorher schon von Rudolf III., *Ignavus* zubenannt, die zu Lausanne aufbewahrte burgundische Königskrone übersandt worden war. In Besitz der reich ausgestatteten burgundischen Krone mit den vielen eingeschmelzten bildlichen Darstellungen und den lateinischen In-

---

[1]) Vrgl. unsere Abhandlung: Die ungarischen Kroninsignien, im II. Jahrgang der Mittheilungen der K. K. Centralkommission. K. K. Staatsdruckerei. Wien 1857.

schriften, die auf den kranken Rudolf directen Bezug nehmen, erhob Konrad II. diese Krone des alten Burgund und Arelats dadurch zu einer Kaiserkrone, dass er über der Königskrone den Kaiserbügel anbringen liess, der heute noch als *arcus triumphalis* sich über der altdeutschen Kaiserkrone wölbt. So gestaltete also Konrad II. die ehemals offene burgundische Königskrone, *corona aperta*, zu einer geschlossenen Kaiserkrone, *corona clausa*. Daher liest man auch in dem später hinzugefügten *arcus triumphalis* der deutschen Kaiserkrone die aus Perlschnüren gebildeten Worte: *Chuonradus Romanorum imperator Aug.*

Wir haben es uns im Vorhergehenden gestattet, an der Hand der Geschichte und im Hinblick auf heute noch erhaltene Meisterwerke der Goldschmiede- und Schmelzkunst darauf hinzuweisen, dass seit den Tagen des Erzbischofs Egbert eine Schule für Goldschmiede- und Schmelzarbeiten in Trier zur Entwickelung und Blüthe gelangt war und zu gleicher Zeit auch am Hofe der Päpste in Rom schon vor der Regierungszeit des kunstsinnigen Sylvester II. († 1004) ein Mittelpunkt bestand, von welchem aus königliche Diademe mit eingeschmelzten Arbeiten im Auftrage der Päpste hervorgingen. In einem nächstfolgenden Abschnitt werden wir Gelegenheit nehmen, auch noch auf eine dritte abendländische Centralstelle, auf Palermo, hinzuweisen, wo auf fiskalischem Wege eine grosse Zahl von Goldschmiedearbeiten und Zellenschmelzen für höfische Zwecke Entstehung fanden, die heute noch an hervorragender Stelle sich vorfinden.

Eine fernere Frage, welche für die geschichtliche Entwickelung der heute noch im Abendlande vorfindlichen Zellenschmelze wichtig ist, ginge dahin, ob auch an den Höfen der arabisch-maurischen Kalifen zu Granada, Sevilla und Kordova, ähnlich wie an dem saracenischen Hofe zu Palermo, ärarische Werkstätten für

Anfertigung von kostbaren Zellenschmelzen bestanden haben, die auf dem Wege des Welthandels ihren Absatz an den Fürstenhöfen und Bischofssitzen des Abendlandes fanden. Durch die Kunst- und Alterthumsforschung ist heute bis zur Klarheit nachgewiesen worden, dass in Sevilla, Granada und Almeria aus den Tagen der prachtliebenden Omajaden Jahrhunderte hindurch die kostbarsten Purpurgewebe und gemusterten Seidenstoffe durch Kauffahrteischiffe auf die Märkte Italiens gebracht und von dort über die Alpen nach dem Norden vertrieben worden sind. Es dürfte daher die Annahme nicht allzu gewagt erscheinen, dass zugleich mit diesen kostbaren maurisch-spanischen Geweben auch die mit der Purpurweberei und -Stickerei eng verbundenen Erzeugnisse der Goldschmiede- und Schmelzkunst der Kalifenhöfe Spaniens durch italienische Zwischenhändler, zugleich mit denen der sicilisch- saracenischen Industriellen, in das Abendland gelangt seien.

Dass in Spanien in den Tagen der maurischen Kalifen von geschickten Goldschmieden Zellenschmelze hergestellt wurden, dafür dürften heute noch die in Toledo angefertigten Schmuckgegenstände zum Belege dienen; auch in Sevilla hatten wir Gelegenheit ein hochinteressantes *monile* käuflich erwerben zu können, dessen Zellen von vergoldetem Kupfer mit vielfarbigen Schmelzen ausgefüllt sind.[1])

VI.

Nachdem auf Seite VII Professor Kondakow darauf hingewiesen, dass die Kunstwerke byzantinischer Goldschmiede, d. h. jene mit farbigen Schmelzen verzierten Schmuckgegen-

---

[1]) Abbildung und Beschreibung dieses *monile* soll in einem spätern Abschnitt dieesr Schrift erfolgen.

stände, nicht Monopol des kaiserlichen Hofes gewesen seien, sondern dass neben den fiskalischen Goldschmieden und Emailleurs auch zahlreiche *aurifabri* vor und nach dem 10. Jahrhundert existirten, die besonders nach Ablauf der ikonoklastischen Streitigkeiten mit den Hofgoldschmieden in Hervorbringung des Höchsten und Vollendetsten in der Kunsttechnik des Emails wetteiferten, wäre es nach diesen Ausführungen an richtiger Stelle gewesen, wenn unser Autor auch Untersuchungen darüber angestellt hätte, wo jene am Hofe angestellten und für ärarische Zwecke thätigen Goldschmiede und Emailleurs ihre fiskalischen Werkstätten inne hatten. Die heutigen weit ausgedehnten und von einem Wald schlanker Säulen getragenen Verkaufshallen Konstantinopels aus alter und neuerer Zeit, der „Besestin“ oder Bazar, können als ein anschauliches Beispiel betrachtet werden, wie zur Blüthezeit des oströmischen Kaiserthums die verschiedenen Kunsthandwerker, ebenfalls zunftmässig zusammen wohnend, der Ausübung ihrer Kunst oblagen. Gleichwie in grösseren Benediktinerklöstern, z. B. in St. Pantaleon zu Köln, desgleichen in Siegburg, Prüm, Stavelot, Malmedy, St. Gallen, die Metallarbeiter, Elfenbeinschnitzer, Miniaturisten und Schreiber meist als *fratres laici* in den Vorhöfen der betreffenden Abteien in getrennten Abtheilungen zusammen wohnten, so hatten auch die Goldschmiede und Schmelzarbeiter, die für das kaiserliche Aerar am goldenen Horn thätig waren, desgleichen auch die Purpurweber und Goldsticker, die für die Gewandkammern — *gazophylacia* — des kaiserlichen Hofes arbeiteten, in ausgedehnten, dem Fiskus gehörenden Räumen, die man mit einem modernen Namen als Staatswerkstätten bezeichnen könnte, ihre gesonderten Arbeitsräume, wo sie, vom Publikum getrennt und meist unter einem kaiserlichen Oberst-Kämmerer

und einem Direktor, dem artistischen und technischen Leiter[1]), ungestört ihrer Kunstübung oblagen.

So haben wir in unserm Werke „Geschichte der liturgischen Gewänder" den Nachweis zu führen gesucht, dass in einer solchen kaiserlichen Manufactur zu Byzanz ausschliesslich für höfische Zwecke kostbare gemusterte Purpurgewebe und Gold- und Perlstickereien hergestellt wurden. Diese Weberwerkstätte, offenbar identisch mit dem *gynaikaion*, in welchem, neben kostbaren Webereien, auch reich in Gold und Perlen gestickte Ornatstücke von kunstgeübten Frauenhänden für das kaiserliche *vestiarium* angefertigt wurden, befand sich in einem ausgedehnten antiken Bauwerke, dem *Zeuxippus*. Dieser umfangreiche Gebäudecomplex, unmittelbar im Anschluss an ein altes Zeusheiligthum schon unter Kaiser Severus erbaut, umfasste ehemals öffentliche Bäder und Wandelgänge mit mächtigen Säulenhallen. Den Angaben des Codinus und Anderer zufolge fielen in dem Nikaaufstande verschiedene Bautheile des *Zeuxippus* der Zerstörung anheim. In den nicht zerstörten oder wiederhergestellten Räumen dieses mächtigen Bauwerkes befanden sich, nach dem Berichte älterer byzantinischer Schriftsteller, unter den verschiedenen Werkstätten insbesondere auch solche für Goldschmiede und Schmelzkünstler, deren ausschliessliche Aufgabe es war, als fiskalische Arbeiter für die Ornate und Feierkleider des Hofes, insbesondere für den kaiserlichen *chiton* glänzende Zellenschmelze auf Goldfond anzufertigen, welche in Verbindung mit vielfarbigen Nadelmalereien und Perlstickereien die Säume — *angusti clavi* — und die Verbrämungen — *chrysoclavi* — der kaiserlichen Gewänder zu

---

1) Dieser führte den Namen: *Primicerius cubiculi et comes rerum privatarum.*

zieren bestimmt waren.[1]) Bei Beschreibung und Abbildung des berühmten, mit Elephanten und griechischen Inschriften gemusterten Purpurgewebes[2]), in welchem heute noch die irdischen Ueberreste Carls des Grossen in dem goldenen Reliquienschrein im Schatze des Münsters zu Aachen eingehüllt sind, haben wir den Nachweis erbracht, dass der eingewebten Inschrift zufolge dieser merkwürdige Kaiserpurpur in der kaiserlichen Seidenmanufaktur des *Zeuxippus* zu Byzanz gegen Mitte des 12. Jahrhunderts unter dem Oberkämmerer Michael angefertigt worden sind. Es ist anzunehmen, dass mit diesen Werkstätten im *Zeuxippus* für kostbare ärarische Goldschmiede- und Zellenschmelzarbeiten auch das *Gynaikaion* unmittelbar in Verbindung stand, in welchem jene reichen Purpurgewebe nebst den Gold- und Perlstickereien von kunstgeübten Händen angefertigt wurden.

Diese reich gemusterten Purpurgewebe mit polychromen Stickereien und aufgenähten *plicae aureae* von kostbaren Zellenschmelzen waren ein Reservat des kaiserlichen Hofes und durften von noch so hochstehenden Fremden weder angekauft, noch ausser Landes geführt werden. Nur als kaiserliche Geschenke konnten diese kostbaren, den fiskalischen Zellenschmelzen an Werth gleichstehenden Purpurstoffe durch besondere Gesandte des byzantinischen Hofes an die verschiedenen Könige und Fürsten des Abendlandes auf rechtlichem Wege gelangen. Indessen fanden auch durch Unterschleif von Beamten, sowie durch jüdische Zwischenhändler und Schmuggler diese

---

[1]) Ausführliches über den *Zeuxippus* mit seinen Hallen, Verkaufs-Magazinen und Werkstätten findet sich bei Du Cange. *Constantinopolis christiana I. 37. 2* (im *Corpus byzantinae historiae, tom. XXI, Venet. 1729*, pag. 74—78).

[2]) Vgl. unsere Beschreibung und Abbildung in der Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbe-Vereins, 1894, Heft 8 (Bg. 1).

eifersüchtig überwachten Purpurstoffe ihren Weg an die Höfe und auf die Märkte des Abendlandes, wo dieselben mit hohen Preisen bezahlt wurden. Einen solchen, allerdings gescheiterten Versuch machte bekanntlich auch Bischof Luitprand, der, als er in seiner Eigenschaft als Gesandter Otto's I. am byzantinischen Hofe weilte, sich in den Besitz von fünf Prachtmänteln, aus dem kaiserlichen Aerar des *Zeuxippus* herrührend, gesetzt hatte. Als er dieselben jedoch über die Grenze schaffen wollte, wurde er verrathen, die Ornatstücke konfiscirt und ihm das ausgelegte Geld von den kaiserlichen Beamten zurückerstattet.[1]) Die Annahme liegt nahe, dass, gleichwie die viel begehrten Purpurgewänder zu profanen und kirchlichen Zwecken durch Schmuggler und durch Kaufleute aus Amalfi, Genua und Venedig in das Abendland, meist auf Schleichwegen, gelangten, so auch auf denselben geheimen Wegen trotz der Ueberwachung seitens kaiserlicher Hofbeamten aus den kaiserlichen Goldschmiedewerkstätten im *Zeuxippus* durch schlaue und gewinnsüchtige Griechen viele jener kostbaren *plicae aureae, operibus smaltis decoratae* in das Abendland gelangten, welche wir heute noch in verschiedenen Kirchenschätzen und Museen als vollendete Werke byzantinischer Schmelz- und Goldschmiedekunst bewundern.

Wie in den fiskalischen Werkstätten des alten *Zeuxippus*, so befand sich am Hofe der arabisch- saracenischen Kalifen zu Palermo eine ähnliche ärarische Werkstätte für Anfertigung der Ornate und Feierkleider des Hofes bereits vor den Tagen der Eroberung Siciliens, Apuliens und Calabriens durch den Normannen Robert Guiskard, den Sohn des Grafen

---

[1]) Luitprandi legatio ad Nicephorum Phocam, c. a. 964, Pertz III p. 359.

Tankred von Hauteville. Ob die Kalifen *in felice urbe Panormi* bereits seit der Eroberung Siciliens im neunten Jahrhundert nach dem Vorgange orientalischer Kalifenhöfe zu Bagdad, Damaskus und Alexandrien ein ärarisches Institut für Anfertigung von kostbaren Webereien sowie von Goldschmiede- und Schmelzarbeiten für höfische Zwecke errichtet hatten oder ob dieses von Schriftstellern sogenannte *hôtel de Tiraz* in Palermo eine Nachbildung der älteren Purpurgewebe- und Goldschmiedewerkstätten im *Zeuxippus* zu Byzanz war, lassen wir hier unentschieden. Wir sind jedoch eher zu der Annahme geneigt, dass die Byzantiner diese ärarischen Werkstätten zur Anfertigung von höfischen Feierkleidern den prachtliebenden und kunstsinnigen Kalifen Syriens und Persiens nachgeahmt haben. Betrachtet man aufmerksam die vielen auf Goldfond eingeschmelzten Arbeiten, meist in geometrischen Formen eingetheilt, wie sie an dem deutschen Kaisermantel, den kaiserlichen Sandalen und der Tunicelle, desgleichen auch an dem Schwerte des hl. Mauritius in grosser Zahl als *plicae aureae esmaltae* in grösster Feinheit der Technik sich vorfinden, so wird man sich der Annahme nicht verschliessen können, dass nicht erst in den Tagen der normannischen Fürsten von Roger II. und Robert Guiskard bis auf Wilhelm II., dem letzten der Normannenkönige Siciliens, die eingeschmelzten Arbeiten an den verschiedenen Ornatstücken der deutschen Reichskleinodien als ornamentaler Metallschmuck hergestellt wurden, sondern dass viele Jahre vorher an dem Kalifenhofe von Palermo für dekorative höfische Zwecke, vielleicht unter dem Einfluss arabischer und persischer Vorbilder, das *émail cloisonné* Entstehung fand, wie es auch in dem fiskalischen Aerar am goldenen Horn in verwandten Formen und in ähnlicher Farbengabe sich vorfand.

Nachdem im Vorhergehenden an der Hand des Kondakow'-schen Werkes auf die grosse Anzahl eingeschmelzter Arbeiten hingewiesen worden ist, die in den Tagen Constantin VII. von den Goldschmieden und Emailleurs des Aerars im Zeuxippus angefertigt wurden; nachdem ferner Rede davon gewesen, dass neben diesen ausschliesslich für höfische Zwecke thätigen Kunstindustriellen auch zahlreiche unabhängige Goldschmiede und Schmelzkünstler im griechischen Neu-Rom am Bosporus ihre Kunst ausübten, deren Erzeugnisse, namentlich die vielbegehrten goldenen Zellenschmelze, auf Handelswegen im Abendlande grosse Verbreitung fanden, lohnt es sich jetzt der Mühe, der Frage näher zu treten, wo sich heute noch, zunächst im Abendlande, hervorragende Werke von byzantinischen Zellenschmelzen erhalten haben, die einerseits auf directem Wege durch den Handel auf die abendländischen Märkte diesseits und jenseits der Berge gelangt sind, andererseits auf abendländischem Boden vielleicht durch eingewanderte byzantinische Künstler und deren Schüler Entstehung gefunden haben. Wenn dann im Folgenden der gegenwärtige Besitzstand des Abendlandes an kostbaren Zellenschmelzen übersichtlich nachgewiesen ist, so dürfte es alsdann an der Zeit sein, der Swenigorodskoï'schen Privat-Sammlung von kostbaren Zellenschmelzen aus der Blüthezeit dieser dem Orient entstammenden Kunst ein ihrem Werthe und ihrer hervorragenden Bedeutung entsprechendes Interesse zuzuwenden und dieselben an der Hand des Kondakow'schen Werkes übersichtlich zu würdigen und zu beleuchten.

Professor Kondakow hat es sich zur speziellen Aufgabe gestellt, in dem oft gedachten Quellenwerke vorzugsweise den im Abendlande heute noch vorfindlichen byzantinischen Zellenschmelzen nachzuforschen und dieselben als formverwandte Parallelen zu der

in der berühmten Sammlung Swenigorodskoï vorfindlichen byzantinischen *émaux cloisonnés* abzubilden und zu beschreiben. Unsere Aufgabe hingegen wird in der folgenden nach Ländern geordneten Aufzählung der heute noch im Occident vorfindlichen byzantinischen und abendländischen Zellenemails vorzugsweise darin bestehen, abendländische Zellenschmelze, die von Schülern und Nachfolgern griechischer Goldschmiede Entstehung gefunden haben, besonders hervorzuheben und zu beleuchten.

VII.

Nord-Italien.

A. Die vierseitige Altarbekleidung — *endothis altaris* — in St. Ambrosius zu Mailand.

Kein Land des Occidentes darf, was den Besitz von seltenen und werthvollen Zellenschmelzen betrifft, Italien an die Seite gestellt werden, welches in den beiden Hauptstädten des Nordens, Mailand und Venedig, die weitaus grösste Zahl der heute noch im Abendlande vorfindlichen eingeschmelzten Arbeiten zu besitzen sich rühmt.

Seit den Tagen des grossen Ambrosius hatten den erzbischöflichen Thron von Mailand ausgezeichnete Männer geziert, die in Wetteifer mit den Erzbischöfen von Ravenna darauf Bedacht nahmen, die Kirchen der mailändischen Metropole auf's reichste auszustatten.

Vor allen Kirchen erfreute sich aber jene ehrwürdige Basilika der besondern Gunst kunstsinniger Kirchenfürsten, welche die irdischen Ueberreste des abendländischen Kirchen-

lehrers, des hl. Ambrosius, barg, und hier ist es auch, wo das hervorragendste Werk sacraler Goldschmiedekunst sich befindet, das unter kunstsinnigen Metropoliten Entstehung fand. Es ist dies jene, der Ueberlieferung nach von Erzbischof Angilbert herrührende, berühmte *endothis altaris* in *San Ambrogio*, die, wie eine zweimalige Untersuchung an Ort und Stelle uns überzeugt hat, dazu bestimmt war, gleichsam als christliches Mausoleum die Reliquien des grossen Kirchenlehrers aufzunehmen. Die vier Seiten dieser Altarmensa, zu welcher an der hinteren Seite sich die Oeffnung befindet, sind von der *ars aurifabrilis* theils mit in Basrelief getriebenen figuralen Darstellungen *(opera propulsata, malleata)*, theils mit eingeschmelzten Arbeiten aufs kostbarste verziert, welche die äusseren Umrandungen einfassen. Neuere italienische Schriftsteller, denen auch Professor Kondakow gefolgt ist, nennen irrthümlich diese nach vier Seiten gleichmässig durch metallische Arbeiten verzierte Altarmensa *paleotto altaris*. Unter dieser Bezeichnung, dem Diminutivum von *pala altaris*, verstand man im Mittelalter in Italien sowie auch diesseits der Berge einen Altaraufsatz, ein *retabulum* oder *retrofrontale*, über dem Altartisch errichtet, im Gegensatz zu dem *frontale altaris* oder *antependium*, welch' letzteres nur die Vorderseite des Altartisches bedeckte. Die *pala altaris* war also, im Gegensatz zu dem *frontale*, über der Altarmensa errichtet, wie dies auch heute an der *pala d'oro* in St. Marcus zu Venedig der Fall ist. Aeltere griechische Schriftsteller, desgleichen auch Anastasius Bibliothecarius im Leben des Papstes Leo III., bezeichnen richtig die Umkleidung des Altartisches nach seinen vier Seiten als *vestis, endothis altaris*, nicht aber als *pala*, noch weniger als *paleotto altaris*. Bei längerem Studium der vierseitigen metallischen Bekleidungen des Altartisches von *San Ambrogio* hat es

uns scheinen wollen, als ob die unter Erzbischof Angilbert 835 in Auftrag gegebene ***endothis altaris***, der Inschrift zufolge, zweien Künstlern ihre Entstehung verdanke. Die vielen figuralen Darstellungen in Basrelief rühren offenbar von der Künstlerhand eines deutschen Goldschmiedes her, den die Inschrift ***Wolfinus*** (Wolflein, ähnliche altdeutsche Bezeichnung wie Wolfgang) nennt, wohingegen die vielfarbigen Zellenschmelze, welche die Umrandung der vier Seiten des Altares einfassen, auf einen griechischen Goldschmied zurückzuführen sein dürften, der vielleicht von Byzanz nach Italien ausgewandert und in Mailand bei der Herstellung der grossartigen ***endothis altaris*** künstlerisch thätig war. Die vielen halberhaben getriebenen figuralen Darstellungen zeigen grosse Verwandtschaft mit den Bildwerken in Basrelief an dem Altaraufsatz Kaiser Heinrichs II., ehemals in Basel, heute im Hôtel Cluny zu Paris befindlich, desgleichen auch mit den figuralen Reliefs an dem ***Ambo*** desselben Kaisers im Münster zu Aachen. Es ist uns der Eindruck geworden, als ob die figural getriebenen Goldbleche dem Anfang des 12. Jahrhunderts angehörten, während die vielen Zellenschmelze den älteren Typus des 9. Jahrhunderts zeigen und vielleicht von einer älteren Altarbekleidung herrühren. Als dankenswerthe Zugabe ist den illustrirten Zellenschmelzen der Sammlung Swenigorodskoï auf Tafel 23 auch eine Abbildung von 16 verschieden gemusterten, mit grösster Präcision kopirten Zellenschmelzen der ***endothis altaris*** von St. Ambrosius hinzugefügt worden. Diese vielen genauen, polychromen Abbildungen verschaffen auch dem fernstehenden Leser eine klare Vorstellung von den naiven und einfach komponirten Zellenemails, wie sie als älteste Erscheinungsformen einer bisheran im Abendlande wenig bekannten Kunst auf italienischem Boden aufgetreten und Veranlassung

zu ähnlichen Kunsterzeugnissen im Abendlande geworden sind. Es wäre überaus wünschenswerth und anerkennend zu begrüssen, wenn in nächster Zeit auch in Italien ein Mäcen sich fände, der nach dem Vorgange Sr. Excellenz von Swenigorodskoï reichliche Mittel spenden würde, damit diese vierseitige Altarbekleidung, ein vielbewundertes *unicum* der Goldschmiede- und Schmelzkunst im Abendlande, endlich eine wissenschaftlich gründliche und erschöpfende Beschreibung nebst vollständiger polychromer Abbildung fände.

Noch sei bemerkt, dass die vielen ornamentalen Zellenschmelze, welche der obern Umrandung der Altarmensa zur Zierde dienen, nicht nur mit denen an der eisernen Krone im Domschatz zu Monza, sondern auch mit den 25 eingekapselten Zellenemails an der griechischen *arcula oblonga* im Schatze des Münsters zu Aachen durchaus übereinstimmen. Auch haben die Musterungen dieser Schmelzwerke gewisse Aehnlichkeit mit den originellen und charakteristischen *émaux cloisonnés*, befindlich an den vier Flachseiten einer Reliquienkapsel Egberts, Erzbischofs von Trier, zu deren Besprechung wir im Folgenden übergehen werden. Auffallender Weise finden sich an der Kehrseite der oft benannten Altarmensa von St. Ambrosius acht eingekapselte Brustbilder in vielfarbigem Zellenschmelz vor, in einem Durchmesser von 2½ cm; dieselben zeigen in der Komposition und in den Emailfarben grosse Aehnlichkeit mit gleichartigen Halbbildern, die sich ebenfalls als *émaux de plique* an einem goldenen Reliquienbehälter des Erzbischofs Egbert erhalten haben. Dieser merkwürdige Reliquienbehälter, ehemals den Abschluss und die Bekrönung des Stabes des hl. Petrus bergend, mit seinen vielen Bildwerken, welche Brustbilder der Apostel in vielfarbigem Schmelz darstellen, desgleichen die acht figuralen Zellenschmelze in

Rundmedaillons an der hintern Seite der Altarmensa von *San Ambrogio* in Mailand, lassen übereinstimmend eine Fleischfarbe in den Gesichtszügen erkennen, welche aus einer wenig durchsichtigen Vermischung von rothem und weissem Email besteht, im Gegensatz zu dem schönen, durchleuchtenden Inkarnat der Gesichtszüge an den zahlreichen figuralen Darstellungen der Staurothek Constantins VII., ebenfalls im Domschatz zu Limburg befindlich. Professor Kondakow, der es nach dem Vorgange italienischer Archäologen nicht gewagt hat, die Chronologie der vielen Schmelzwerke an der *endothis altaris* zu Mailand genauer zu fixiren, würde der Alterthumswissenschaft einen Dienst erwiesen haben, wenn er in seinem vortrefflichen Werke an der Hand von Abbildungen nachgewiesen hätte, ob und wo sich noch im Orient formverwandte Parallelen zu den alterthümlichen Zellenschmelzen der *endothis altaris* zu Mailand, desgleichen zu der eisernen Krone zu Monza und zu den ähnlich gemusterten 25 *émaux de plique* an der *arcula oblonga* des Aachener Münsterschatzes finden.

Der Vollständigkeit wegen sei hier noch hinzugefügt, dass auch im Kunst- und Reliquienschatz des Mailänder Doms noch eine kostbare Einbanddecke — *frontale* — aufbewahrt wird, die mit zahlreichen Zellenschmelzen verziert ist. Dieses Evangeliar wird von Einigen dem Erzbischof Aribert oder Heribert (1018—1045) zugeschrieben.

B. Die eiserne Krone im Schatze zu Monza.

Abbildung auf Tafel 1.

Die sogenannte eiserne Krone, mit welcher im Laufe des Mittelalters die Erwählten deutscher Nation auf ihrem Römerzuge entweder zu Monza oder in Mailand als Könige der Lom-

bardei feierlich inaugurirt wurden, ist weder als Zier- und Votivkrone, noch als eigentliches Diadem — *stemma* — aufzufassen, sondern wurde, wie schon ihr geringer Durchmesser von 0,152 m schliessen lässt, als Armspange — *armilla, buga* — ursprünglich in Gebrauch genommen. Der ornamentale Schmuck dieser berühmten Armspange, die von unseren Vorgängern immer irrthümlich als *corona ferrea* bezeichnet wurde, besteht vornehmlich in der *ars clusoria,* nämlich in von *lectulis* eingefassten, ungeschliffenen Edelsteinen, ferner aus *en relief* getriebenen, siebenblättrigen *rosulae*, je 4 auf jedem der 6 Schildchen, welche, durch bewegliche Scharniere verbunden, die Rundung der Armspange mit Einbegriff eines starken Eisenringes im Innern zusammenhalten, und endlich aus ebensovielen Zellenschmelzen, die jedesmal die vier Ecken der sechs *areae* ausfüllen. Diese eingekapselten Zellenschmelze, je drei Farben aufweisend, stimmen in ihrer alterthümlichen Zeichnung, desgleichen auch in der Farbskala durchaus mit den vielen Zellenschmelzen überein, welche die von Kondakow auf Seite 119 und 120 bezeichnete *endothis altaris* von St. Ambrosius in Mailand zieren. Auffallend erscheint es, dass diese 24 eingekapselten Emailplättchen immer wiederkehrend dasselbe Ornament erkennen lassen, welches sich gleichmässig aus einem herzförmigen Wurzelblatt erhebt und nach oben ein ebenfalls aus einer Herzform hervorwachsendes Ornament bildet[1]), wie dies die Abbildung auf Tafel 1 zu erkennen gibt.

Ein Vergleich dieser 24 *opera esmalta* der sogenannten eisernen Krone mit den auf Tafel 23 des Prachtwerkes Swenigorodskoï unter Fig. 13, 15 und 16 abgebildeten Zellen-

---

[1])Ausführliche Beschreibung nebst Abbildung zu ersehen in unserm Werke: „Die Kleinodien des hl. römischen Reiches deutscher Nation nebst den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei.“ S. 157-162 Taf. XXXIII Fig. 49.

schmelzen an der Mailänder Altarbekleidung in St. Ambrosius hat uns die Ueberzeugung verschafft, dass beide Kunstwerke, wenn auch nicht von einer und derselben Hand, so doch aus einer und derselben Zeit, der letzten Hälfte des 9. Jahrhunderts, herstammen, und dass sie ihre Entstehung wahrscheinlich einem Schmelzkünstler verdanken, der, vielleicht aus der Schule von Byzanz stammend, am Hofe des 888 zum Könige von Italien gekrönten Berengar's I., eines Sohnes der Gisela und Enkels Ludwigs des Frommen, für höfische Zwecke seine Kunst ausübte. Dass unsere Armspange aus dieser Zeit herrühre, lässt sich mit ziemlicher Sicherheit auch aus der Anwendung der *ars clusoria* schliessen, indem die Fassungen der ungeschliffenen Edelsteine an unserer *buga* in durchaus gleichartiger Weise an dem ebenfalls im Schatze zu Monza befindlichen Kreuze Berengar's I. vorkommen, das mit eingekapselten Edelsteinen überreich ausgestattet ist. Aeltere italienische Schriftsteller, welche lange Abhandlungen über die eiserne Krone, über das Kreuz des Berengar, die Krone der Theodelinde schrieben, haben auffallender Weise hinsichtlich der Zeitbestimmung die durchaus charakteristische Uebereinstimmung nicht in Betracht gezogen, welche die *lectuli* der vielen eingefassten Edelsteine mit der Formbildung und Technik an den Kleinodien und Juwelen der Karolingerzeit zeigen. Durchaus dieselbe Fassung findet sich auch an den vielen Edelsteinen *à cabochon,* mit welchen jenes Reliquiar überreich verziert ist, das, gefüllt mit der vom Blute des hl. Stephanus getränkten Erde, im Grabe Karls des Grossen bei der Eröffnung der Gruft durch Otto III. sich vorfand und von Aachen, dessen Schatze es lange Jahrhunderte zur hervorragenden Zierde gereicht hatte, am Schluss des vorigen Jahrhunderts widerrechtlich mit zwei

andern Reichs-Reliquien in die Kaiserburg nach Wien übertragen worden ist.

Im Vorhergehenden haben wir darauf hingewiesen, dass die sogenannte eiserne Krone, die als solche erst im 14. Jahrhundert bezeichnet wurde, ihres geringen Umfanges und des im Innern befindlichen starken Eisenringes wegen, weder als an goldener Kette unter einem Ciborienaltare schwebende Votivkrone, noch als tragbares Krondiadem angefertigt worden ist, sondern dass sie als verzierende Armspange — *armilla* — in königlichen Gebrauch genommen wurde, um die Muskulatur des rechten Armes, der das Schwert zu führen hatte, zu stärken und zu stählen. Zwei reichverzierte Armspangen in figuralem Grubenschmelz, der Hohenstaufenzeit, d. h. der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörend, befanden sich ehemals unter den Kleinodien des hl. römischen Reiches deutscher Nation. Dieselben sind leider mit drei andern kleinern Reichskleinodien am Anfange dieses Jahrhunderts in Verlust gerathen, als dieselben durch Reichsfreiherrn von Hügel von ihrer Flucht nach Ungarn in die Kaiserburg nach Wien überbracht wurden. Dass die sogenannte eiserne Krone, in Uebereinstimmung mit den gedachten, *en émail champlevé* verzierten Armspangen der deutschen Reichskleinodien, am Ausgang des 9. Jahrhunderts in den Tagen Berengar's I. zugleich mit einer zweiten, verloren gegangenen, als *armilla* benutzt wurde, ergibt sich auch mit unzweifelhafter Sicherheit aus dem Vorfinden zweier durchaus ähnlich verzierter, goldener *bugae,* welche bei Kasan 1730 dem Schoosse der Erde enthoben wurden. Dieselben werden heute im kaiserlichen Museum zu St. Petersburg unter dem bescheidenen Titel von Votivkronen aufbewahrt, obschon die starken eisernen Ringe im Innern, bestimmt die Run-

dung der dünnen Metallreifen einzuhalten, desgleichen auch der geringe Durchmesser, endlich die Zweizahl derselben zum Belege dienen, dass dieselben wirklich als verzierende Armspangen und nicht als Hängekronen gedient haben. Diese merkwürdigen *armillae* sind kurze Zeit nach ihrer Auffindung in einer Abhandlung von Sig. Bayer abgebildet und beschrieben worden, unter dem Titel: *De duobus diadematibus Petropoli in Museo imperatorio in tomo VIII, tab. XIV, fig. 4 et 5, pag. 378—387 Commentariorum Acad. Scient. Imp. Petrop.* Prof. Kondakow hat es nicht unterlassen auf Seite 238 des oft gedachten Prachtwerkes unter Figur 69 und 70 eine getreue Abbildung des Avers und Revers dieser beiden Armspangen bildlich wiederzugeben. Aus diesen wenn auch in bedeutender Verkleinerung wiedergegebenen Abbildungen lässt sich deutlich entnehmen, dass diese beiden irrthümlich bezeichneten Diademe in ihrer Grösse, innern Einrichtung und Befestigung, desgleichen auch in ihrer ornamentalen Ausstattung mit der Verzierungsweise der sogenannten eisernen Krone durchaus identisch sind. Auch die eingeschmelzten *émaux de plique* in den vier Ecken der einzelnen Schildchen zeigen in ihrer Musterung eine vollständige formelle Uebereinstimmung mit den vielen eingeschmelzten Goldblechen an der sogenannten eisernen Krone. Es besteht für uns nicht der mindeste Zweifel, dass diese beiden in Kasan gefundenen Armspangen zur selben Zeit und sogar von derselben Meisterhand hergestellt worden sind, welche auch die merkwürdige *armilla* im Schatze von Monza angefertigt hat, die seit mehr als 500 Jahren wegen des darin befestigten eisernen Ringstreifens unter dem Namen: eiserne Krone, bekannt ist. Es dürfte heute der archäologischen Forschung schwerlich mehr gelingen, den Nachweis zu bringen, wann und wie diese beiden mit Zellenschmelzen verzierten Armringe nach

Kasan gekommen sind und wann das Gegenstück zu der Armspange von Monza in Verlust gerathen ist. *„Habent sua fata armillæ“*.

C. Zellenschmelze im Schatze von St. Marcus und in der Bibliothek des Dogenpalastes zu Venedig.

Wenn auch in den vielen kaukasischen Klöstern keine Zellenschmelze aus der Blüthezeit der byzantinischen Email-Kunst existirten, so würde man auf Grundlage der vielen echten byzantinischen *émaux cloisonnés*, heute noch vorfindlich als Verzierungen an liturgischen Geräthen und Gefässen im Schatze von San Marco in Venedig und in der Bibliothek daselbst, durchaus in der Lage sein, den Entwickelungsgang des byzantinischen Zellenschmelzes chronologisch verfolgen zu können. Diese vielen heute noch in der Lagunenstadt vorfindlichen Zellenschmelze, meist dem 10. und dem 11. Jahrhundert angehörend, befinden sich im Schatze von San Marco:

a) an der Votivkrone des byzantinischen Kaisers Leo III., des Philosophen (886—911);

b) an dem Prachtkelche des Kaisers Romanus II. (919—944);

c) an einem Kelche, dessen Kuppe aus einem ausgehöhlten Sardonyx besteht und auf dessen Boden das Brustbild des Pantokrator in Zellenschmelz ersichtlich ist;

d) an verschiedenen *tabulae reliquiarum* mit der emaillirten Darstellung der Kreuzigung, des hl. Michael in Brustbild und in Ganzfigur;

e) an verschiedenen Reliquienbehältern mit aufgesetzten Verzierungen in Zellenschmelz;

f) an 14 kleineren Medaillons in Zellenschmelz, welche wahrscheinlich von der Umrahmung eines grösseren *Ikon* herrühren, das zu Grunde gegangen ist.[1])

Ausser diesen Zellenschmelzen im engeren Schatze von San Marco, der sonst nicht leicht zugänglich ist, besitzt die Basilika von San Marco als *chef d'oeuvre* der byzantinischen Schmelzkünste, getrennt hinter der *mensa* des Hauptaltares, jene berühmte Altartafel *(pala altaris, retrofrontale)*, welche, auf's reichste ausgestattet mit vielfarbigen, figuralen Zellenschmelzen in ansehnlicher Grösse, ein Paradies von Heiligenfiguren in vielfarbigem Email erkennen lässt. Leider ist von italienischen Goldschmieden diese grossartige *pala altaris* im Laufe mehrerer Jahrhunderte verschiedenartig restaurirt und umgestaltet worden, so dass es heute dem weniger geübten Auge schwer fällt, unter diesen verschiedenen Zuthaten die primitive emaillirte Altartafel in ihrer ursprünglichen Form und Beschaffenheit wiederzuerkennen. Mehrere Abbildungen von diesem unvergleichlichen Altaraufsatz sind italienischerseits in diesem Jahrhundert erschienen. Keine derselben genügt jedoch, um sich eine Vorstellung zu machen von der Pracht und dem Glanze dieser vielen grossartigen Zellenschmelze. Der Raum gestattet es nicht, hier auf die zahlreichen, formschönen Einzelheiten und den grossartigen monumentalen Werth dieses *unicum* von byzantinischen Schmelzwerken näher einzugehen, zumal Professor Kondakow dieselben in dem Prachtwerk auf Seite 126—133 meisterhaft besprochen und beschrieben hat.

---

[1]) Diese 14 prächtigen Zellenschmelze sind jetzt auf einer Tafel zusammen befestigt, welche die Inschrift trägt: *Ex iconibus graece encaustis primiter ectypum frontale argento inaurato saeculo XIV elaboratum ..... quattuordecim hic exstant.*

Ebenfalls in San Marco und zwar unter dem Baldachin eines Seitenaltares im Querschiff nach Norden befindet sich das Bild der ***Madonna Nicapeja,*** ein Gnadenbild, das in der Färbung schwarz erscheint und zu jenen schwarzen Madonnen des Abendlandes zu rechnen ist, auf welche der Spruch des Hohenliedes angewandt wurde: ***Nigra sum, sed formosa.*** In dem Rahmen dieses Madonnenbildes sind als Verzierungen 16 kleinere emaillirte Bildwerke angebracht, in denen offenbar die Blüthezeit der byzantinischen Schmelzkunst ausgeprägt ist.

Der Vollständigkeit wegen sei hier weiter hinzugefügt, dass sich ausserdem noch in einer ziemlich dunkelen Nebenkapelle ein kunstreich gearbeitetes Reliquiar befindet, angeblich vom hl. Blut enthaltend, und mit Zellenschmelzen verziert, die jedoch nicht auf Goldfond, sondern, was selten vorkommt, auf Unterlage von Silber fixirt sein sollen.

In der an kostbaren Manuskripten reichhaltigen städtischen Bibliothek im Dogenpalaste sind mehrere ***codices membranacei purpurei aurei*** zu finden, deren Einbände mit den kostbarsten Emails auf's reichste ausgestattet sind. Besonders sind es vier ***codices,*** deren Frontaldeckel eingekapselte Zellenschmelze zeigen, wie sie in der Blüthezeit der byzantinischen Technik in der griechischen Hauptstadt am Bosporus Entstehung fanden.

Wie gelangte nun die Republik Venedig in den Besitz einer so grossen Zahl von vortrefflichen Zellenschmelzen, die in ihrer Farbstimmung und ihren figuralen Verzierungen den streng ausgeprägten Typus der byzantinischen Provenienz zur Schau tragen?

Gleichwie die grosse Zahl von seltenen, vielfarbigen Marmor-Säulen, mit welchen das Innere, besonders aber die Westfaçade von San Marco fast überreich verziert ist, wie ferner auch die antike

Quadriga in vergoldetem Bronceguss am Westgiebel der Basilika durch venetianische Kauffahrteifahrer wahrscheinlich als willkommene Beute nach der Lagunenstadt überbracht worden sind, so gelangten auch, bei der grossen Vorliebe der Venetianer, ihr National-Heiligthum mit kostbaren Kunstwerken zu schmücken, jene eingeschmelzten Arbeiten nach Venedig, wo sie bis heute im Kirchenschatz von San Marco und in der städtischen Bibliothek ein vor revolutionären Stürmen, hoffentlich für immer, sicheres Asyl gefunden haben.

Die grössere Zahl der vorher benannten byzantinischen Zellenschmelze im Schatze von St. Marcus und in der Dogen-Bibliothek von Venedig rühren offenbar von der Beute her, die dem Dogen Dandalo und den anderen Venetianern zufiel, unter deren Anführung die Lateiner sich Constantinopels bemächtigten. Wenn auch die unerhörten Rücksichtslosigkeiten und Gewaltthätigkeiten tief zu beklagen sind, deren die abendländischen Kreuzfahrer bei dem Falle von Byzanz 1204 sich schuldig machten, so ist es andererseits doch als ein glücklicher Umstand zu bezeichnen, dass die oben angeführten unschätzbaren Werke der sacralen Goldschmiedekunst vom goldenen Horn damals nach Venedig übertragen worden sind, da dieselben doch kaum 250 Jahre später dem Schmelztiegel der seldschukischen Türken bei der zweiten Einnahme Constantinopels im Jahre 1453 unter Mohamed II. unrettbar verfallen sein würden.

Im Geheimschatz des alten Serails, der nicht leicht einem Europäer zugänglich ist, sollen noch kostbare Reliquiarien aus der *Hagia Sophia* ängstlich aufbewahrt werden. Vielleicht finden sich an diesen Prachtwerken der Goldschmiedekunst auch noch byzantinische Zellenschmelze vor.

VIII.

Mittelitalien und Sicilien.

D. Byzantinische Zellenemails in Rom und in Siena.

Infolge der vielen Brandschatzungen und Beraubungen, die sogar noch im Laufe der letzten Jahrhunderte im Kirchenstaate stattgefunden haben, ist Rom an Kunstwerken des frühen Mittelalters arm geworden; nur im Schatze von St. Peter hat sich unter anderen Ueberresten byzantinischer Kunstthätigkeit die figural reich gestickte Kaiserdalmatika noch erhalten. Dieselbe, ein Nadelwerk byzantinischer Kunststicker des 12. Jahrhunderts, bildete ehemals ein liturgisches, patriarchalisches Gewand — *saccos* — das jedoch keinerlei *opera smalta* erkennen lässt. Diese byzantinische Dalmatika legten die römischen Könige an, wenn sie in Rom bei der Kaiserkrönung in der feierlichen Krönungsmesse als Diakonen das Evangelium und später das *Ite missa est* zu singen hatten. Ebenso wenig sind uns auch in anderen Kirchen der ewigen Stadt byzantinische Zellenschmelze bei unserm mehrmaligen Aufenthalte in Rom zu Gesicht gekommen; indess soll sich in der kleinen Bibliothek des Vatikan (?) noch ein Schmelzwerk griechischer Provenienz als Repräsentant der vielen verloren gegangenen aus der Zeit der Päpste des 10. bis 12. Jahrhunderts erhalten haben. Dem russischen Alterthumskenner Botkin gebührt das Verdienst, Seine Excellenz von Swenigorodskoï auf dieses ungekannte Schmelzwerk des Vatikans aufmerksam gemacht zu haben.

Gleichsam als Ersatz für die vielen in Verlust gerathenen Zellenschmelze, die sich, aus der Blüthezeit der *émaux cloisonnés*,

ehemals im Schatze von St. Peter und der übrigen Basiliken Roms vorfanden, gelangte vor wenigen Jahren durch Ankauf in den Besitz des Grafen Gregoire Stroganoff eine kostbare goldene Tafel, die nach der uns vorliegenden Photographie zu urtheilen eine ungefähre Höhe von 33 cm bei einer Breite von 32 cm aufzuweisen hat. Als wir bei unserm letzten Verweilen in Rom Gelegenheit hatten die reichhaltigen und ausgewählten Sammlungen des Grafen Gregoire Stroganoff eingehend in Augenschein nehmen zu können, war dieses Prachtwerk orientalischer Goldschmiede- und Schmelzkunst noch nicht den Kollektionen des russischen *palazetto* auf dem Monte Pincio einverleibt worden. Als ein gewagtes Unternehmen dürfte es daher zu bezeichnen sein, wenn wir, nur auf Grundlage einer grossen Photographie, hier eine kurze Besprechung jener figuralen Zellenschmelze folgen lassen, mit welchen diese heute in Rom befindliche seltene Frontaldecke polychrom verziert ist.

Die äussere schmale Randeinfassung, welche im Laufe der Jahrhunderte vielfache Zerstörungen und Verletzungen erlitten hat, ist heute noch mit sieben Halbfiguren *en relief* verziert und einer grossen Zahl von *in lectulis* aufgesetzten Edelsteinen. Die innere breitere Umrandung zeigt an den vier Ecken grössere Heiligenfiguren, in Brustbildern von vergoldetem Silberblech halb erhaben getrieben, mit griechischen Namensbezeichnungen. Diese sämmtlichen Bildwerke, mit Einschluss eines kleineren Basreliefs, den Heimgang — *transitus* — der Panagia in vielen Figuren darstellend, haben den Zweck ein 11 cm hohes und 10 cm breites Bildwerk der Kreuzigung des Heilandes einzurahmen, welches, in hellleuchtendem, vielfarbigem Zellenschmelz auf einer grösseren Goldplatte ausgeführt, heute noch eine vortreffliche Erhaltung zeigt. Neben

dem Kreuze, an dessen Fusstheil in Schmelz der Schädel des alten Adam ersichtlich ist, erscheinen wie immer als Passionsgruppe Maria und Johannes, desgleichen eine der weinenden Frauen und zur Linken von St. Johannes der gläubige Hauptmann Longinus. Noch sei hinzugefügt, dass zu beiden Seiten der Kreuzigung ebenfalls in Zellenschmelz die grossartig komponirten, stehenden Bildwerke zweier griechischen Kirchenlehrer, angethan mit patriarchalisch- liturgischen Gewändern, ersichtlich sind. Unterhalb der Kreuzigungsgruppe ist ferner die Grablegung des Herrn in einem stark verletzten Zellenemail zur Darstellung gebracht und über dem Querbalken des Kreuzes vier eingeschmelzte Halbbilder von trauernden Engeln. Professor Schlumberger, ein hervorragender Kenner byzantinischer Geschichte und Alterthümer, war in der angenehmen Lage, vor dem Original eine Beschreibung desselben entwerfen und ein Urtheil über Entstehungszeit und Herkommen abgeben zu können, das uns ungekannt geblieben ist.

Wenn es überhaupt gestattet ist, auf Grundlage einer Photographie eine Ansicht zu äussern, so scheint uns dieses reich verzierte *frontale* aus mehreren Theilen zusammengesetzt zu sein. Die getriebenen Halbbilder in den Umrahmungen gehören offenbar dem Ausgang des 12. Jahrhunderts an und stehen nicht auf gleicher Höhe mit den vielen Zellenschmelzen, mit welchen die vorliegende *Iconostasis* verziert ist. Ohne Besichtigung des Originals wagen wir nicht Genaueres über die vielen emaillirten Bildwerke anzugeben. Die Hauptdarstellung der Kreuzigung scheint dem Ausgang des 11. Jahrhunderts anzugehören, wohingegen, wie auch Dr. von Swenigorodskoï glaubt, die majestätischen Heiligenbilder zu beiden Seiten der Kreuzigung noch der Blüthezeit byzantinischer

Schmelzkunst, dem Anfange des 11. Jahrhunderts, zuzuschreiben sein dürften.

In der einleitenden Schrift von Joh. Schulz[1]), die gleichsam als *prodromus* zu dem in Rede stehenden Prachtwerke der byzantinischen Zellenemails zu betrachten sein dürfte, ist vorübergehend von dem mit Zellenschmelz verzierten Buchdeckel in der Bibliothek von Siena kurz die Rede, ohne Angabe, ob dieses *frontale* mit byzantinischen oder abendländischen Schmelzwerken verziert sei. Dem Umstande zufolge, dass Professor Kondakow mit keiner Silbe diese *émaux cloisonnés* des kostbaren Bucheinbandes erwähnt, dürfte die Annahme gestattet sein, dass diese Zellenschmelze abendländischen, vielleicht römischen Ursprunges seien, da sonst Kondakow auf seiner emsigen Suche nach byzantinischen Emails dieselben auf seiner italienischen Reise gesehen und beschrieben haben würde. Leider hat man uns bei einem zweimaligen Aufenthalt in dem an Kunstalterthümern des Mittelalters so reichhaltigen Siena auf diesen, wie es scheint, weniger beachteten Frontaleinband der städtischen Bibliothek nicht aufmerksam gemacht. Wir würden sonst in der Lage sein, Näheres über diese seither wenig bekannten Sieneser Schmelzarbeiten hier mittheilen zu können.

E. Das Kronhäubchen der Kaiserin Constanze zu Palermo.

Unter den vielen, mit Zellenschmelzen verzierten Kronen, die Professor Kondakow aufzählt und bespricht, befindet sich keine, die als *corona muliebris* zu bezeichnen ist. Das sicilianische Kronhäubchen Constanze II., der Gemahlin Kaiser Friedrichs II. und

---

[1]) Der byzantinische Zellenschmelz, von Pfarrer Joh. Schulz, Seite 50. Als Manuskript in 300 Exempl. gedruckt, mit 22 Tafeln, Frankfurt a. M. 1890.

Erben Siciliens ist als eine Kroninsignie zu betrachten, zu welcher sich heute im Abendlande keine Parallele mehr vorfindet. Diese formschöne Kopfzierde der aragonischen[1]) Constanze fand sich bei der Eröffnung des antiken Porphyrsarges im Jahre 1781 noch in vortrefflicher Erhaltung vor. Beim abermaligen Verschluss der kaiserlichen Leiche in der Grabkapelle des Domes zu Palermo würde diese kaiserliche Insignie in den Palermitaner Domschatz übertragen. Im Gegensatz zur deutschen Kaiserkrone und der ungarischen Krone des hl. Stephan besteht die Kronzierde der Kaiserin Constanze II. aus einem prachtvollen Seidenstoff in Form eines ausgerundeten Häubchens, dessen unterer Rand von einer gewirkten Goldborde eingefasst ist, auf welche filigranirte *fleurs de lis* in gleichen Abständen aufgenäht sind. Ueber dieser Randeinfassung ist ein reiches Stirnband von Perlen in einer Breite von 4 cm mit eingesetzten Zellenschmelzen und Edelsteinen auf einer seidenen Unterlage befestigt. Von diesem in Perlen gestickten Stirnreif aus erheben sich, nach zwei Seiten aufsteigend, zwei Kronbügel, ebenfalls aus Lotperlen gebildet, welche auf der obern Rundung des Kronhäubchens sich durchkreuzen und, wie der untere Stirnreifen, ebenfalls mit Perlstickereien und Schmelzarbeiten auf's reichste ausgestattet sind. Der innere Seidenstoff des halbkugelförmig ausgerundeten Kronhäubchens — *pileolus* — welcher durch die eben bezeichneten gestickten Perlstreifen in vier Kompartimente in Dreieckform abgetheilt wird, ist mit goldenen Zieraten bedeckt, welche einem Netze von Filigran durchaus ähnlich sehen. Dem eben

---

[1]) Von gleichzeitigen Schriftstellern wird diese 1223 verstorbene Kaiserin wegen ihrer spanischen Herkunft die „Aragonische" genannt im Gegensatz zu der Gemahlin Kaiser Heinrichs VI., Constanze I., der Erbin Siciliens, welche den Namen die „Normännische" führt.

Gesagten zufolge ist also die Kronzierde der aragonischen Constanze II. als ein den Kopf bedeckendes, stoffliches Kronhäubchen aufzufassen, mit aufgenähten, nicht beweglichen Bändern, — *circuli* — welche hier die schweren metallischen Kronringe der Kaiser- und Königskronen ersetzen und das Tragen erleichtern. Was für den vorliegenden Zweck zunächst in Betracht kommt, sind jene zahlreichen Emails, welche als *émaux cloisonnés* sowohl in dem untern Perlstreifen in Vierpassform als auch in den aufsteigenden, sich durchkreuzenden Bandstreifen in gleicher Ornamentation und Musterung eingelassen sind. Diese Zellenschmelze, gegen 104 an der Zahl, lassen von Perlrändern eingefasste und aufgenähte *émaux de plique* in vielfarbiger Musterung mit fast denselben Dessins erkennen, welche auch an den gleichfalls aufgenähten Zellenschmelzen auf beiden Seiten der Scheide des kaiserlichen Ceremonienschwertes ersichtlich sind, zu dessen Beschreibung wir bei Besprechung der metallischen deutschen Reichskleinodien übergehen werden. Zu den zahlreichen Verzierungen am Kronhäubchen der Kaiserin Constanze II. sind noch jene vielen originellen *émaux cloisonnés* zu zählen, welche sich an den beiden Pendilien — *leminisci* — befinden, die an der Rückseite, ähnlich wie die kleinen Stolen an der bischöflichen Mitra, schwebend befestigt sind. Diese beiden zierlich geformten Pendilien, in Form von Gliederketten, geben jedesmal neun vielfarbige, zierliche Zellenschmelze zu erkennen. Da es bei dem Reichthum des vorliegenden Kronhäubchens kaum angeht, in kurzen Worten ohne Abbildung dasselbe in einer Weise zu besprechen, dass es in seinen formschönen Einzelheiten dem Leser klar vor Augen tritt, haben wir es nicht unterlassen, in verkleinertem Maassstabe beifolgend auf Tafel II eine autotypische Abbildung auch schon deswegen beizufügen, weil

diese Kronzierde mit ihrem reichen Emailschmuck von unseren beiden Vorgängern nicht beachtet und erwähnt worden ist. Nachträglich sei hier noch, was die Geschichte der im Grabe gefundenen Krone der Kaiserin Constanze II. betrifft, hinzugefügt, dass in derselben Nebenkapelle ebenfalls in antiken Porphyrsärgen die irdischen Ueberreste der letzten Normannenkönige und ihrer Nachfolger, der hohenstaufischen Kaiser, nämlich die Leichen Heinrichs VI. und seines Sohnes Friedrich II., beigesetzt sind. Als diese Nebenkapelle wiederhergestellt und die Porphyrsärge geöffnet wurden, fanden sich die ebengedachten Leichen in ziemlich gut erhaltenem Zustande vor. Nach sicilianischem Gebrauche waren dieselben mit den kostbarsten Gewändern und den königlichen Insignien bestattet worden. Auch diese stofflichen Ornate und metallischen Kleinodien, die in einem besondern Werke unter Zugabe wenig stilvoller Abbildungen von Fr. Daniele veröffentlicht worden sind[1]), zeigten eine vortreffliche Erhaltung und einen Reichthum an gewebten und gestickten Ornamenten, wie solche in grösster Pracht und Fülle aus der königlichen Manufactur zu Palermo in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts hervorgegangen sind. Leider hat es Daniele unterlassen, die vielen kostbaren Zellenschmelze, mit welchen die metallischen Insignien und stofflichen Ornate der letzten Normannenkönige und der vorhin benannten Hohenstaufen bekleidet waren, in Abbildung wiederzugeben. Zur Erinnerung an die stattgefundene Eröffnung der königlichen und kaiserlichen Mausoleen hat man 1781 das eben beschriebene Diadem der Gemahlin Kaiser

---

1) *I Regali Sepolcri del Duomo di Palermo riconosciuti e illustrati. In Napoli 1784.*

Friedrichs II. mit den vielen Zellenschmelzen gehoben und in den Domschatz übertragen, zugleich mit einem Stoffreste einer hochinteressanten Purpurseide, von goldenen Musterungen durchwirkt, welche die Vollendung der Seidenfabrikation ahnen lässt, die *in felici urbe Panormi* in den Tagen der letzten Hohenstaufen Anfangs des 13. Jahrhunderts in dem sogenannten *hôtel de tiraz* erreicht worden ist.[1])

IX.

Deutschland.

A. Staurothek Kaiser Constantin's Porphyrogennet im Domschatz zu Limburg (Nassau).

Nach Aufzählung der in Italien noch befindlichen Zellenschmelze, grösstentheils byzantinischen Ursprunges, sollen der Vollständigkeit wegen auch jene seltenen Werke mit orientalischen Zellenschmelzen namhaft gemacht werden, die sich heute noch diesseits der Berge in Deutschland und den angrenzenden Ländern meist in Kirchenschätzen vorfinden. Unter der verhältnissmässig kleinen Anzahl dieser Emails verdient an erster Stelle jene grossartige, goldene Lipsanothek der Kaiser Constantin VII. und Romanus II. hervorgehoben zu werden, welche, heute im Limburger Domschatze aufbewahrt, von archäologischen Schriftstellern in letzten Zeiten irrthümlich als Siegeskreuz dieser Kaiser bezeichnet worden ist. Es kann

---

[1]) Abbildung dieses *drap d'or* ist in unserem oft citirten Werke der deutschen Reichskleinodien auf Seite 207 zu ersehen, desgleichen auch die polychrome Abbildung des Kronhäubchens Constanze II. auf Tafel 44, Fig. 67 und die Beschreibung desselben auf Seite 205 bis 207.

hier nicht unsere Aufgabe sein, eine auch nur annähernd erschöpfende Beschreibung dieses unvergleichlichen Prachtwerkes byzantinischen Zellenschmelzes folgen zu lassen, zumal dies in dem unten angegebenen Spezialwerke ausführlich und in wissenschaftlicher Weise geschehen ist.[1]) Leider geben die dem bezeichneten Werke beigefügten grossen Chromolithographien eine nur sehr undeutliche Vorstellung dieser Staurothek, ein Umstand, der darin Entschuldigung findet, dass 1866 der Farbdruck deutscherseits noch nicht jene Höhe der technischen Entwickelung erreicht hatte, wie sie jene vollendeten Chromolithographien zeigen, die 1892 für das Prachtwerk der Sammlung Swenigorodskoï in Frankfurt a. M. von Osterrieth hergestellt worden sind. Von dem Innern dieser kostbaren Reliquienlade, welche eine jetzt verschwundene *pars notabilis* vom hl. Kreuz ehemals aufnahm, gehen wir zu dem hier zunächst in Betracht kommenden Deckelverschluss über, der in neun grössern Vierecken, zu je drei übereinander geordnet und von eingekapselten Edelsteinen eingefasst, 17 grössere Heiligenfiguren in glänzenden Zellenschmelzen erkennen lässt. Mit Ausnahme des im mittleren Quadrate dargestellten *Pantokrator* füllen je zwei Figuren die einzelnen Felder aus. Wie auf der ungarischen Königs- und der altdeutschen Kaiserkrone erscheint auch hier die *Maiestas Domini* als mittleres Hauptbild in leuchtendem Email auf dem Throne der Herrlichkeit. Um dieselbe gruppiren sich die übrigen Heiligen in fürbittender Stellung: rechts die *Panagia*, links der *Prodromus*, der hl. Johannes; diesen reihen sich zur Seite an die Erzengel Michael und Gabriel. In den übrigen Feldern unter- und oberhalb des thronenden Weltheilandes sind

---

[1]) „Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantin VII. und Romanus II.“ von E. aus'm Weerth; Bonn 1866.

die emaillirten Bildwerke der 12 Sendboten zur Darstellung gebracht, deren Namen in Email gekennzeichnet sind. Diese Darstellung, in der griechischen Hagiographie *deèsis*[1]) genannt, findet sich sowohl in der griechischen als auch in der lateinischen Kirche in Zellenschmelz, in Mosaik und auf Wandmalereien immer wieder vor.

Dr. Alexander von Swenigorodskoï hat keine Kosten gescheut, um in seinem Prachtwerk unter Fig. 61, Seite 211 diese eben bezeichnete vordere Bedeckungstafel der Limburger Lipsanothek in einer grossen, trefflichen Kopie so in Holzschnitt getreu wiederzugeben, dass man in der Schattirung der Figuren die polychromen Zellenschmelze selbst in ihrer verschiedenen Farbtönung deutlich wahrnehmen kann. Es wäre zu wünschen gewesen, dass auch das Innere des berühmten Reliquiars mit den vielen eingeschmelzten figuralen Darstellungen in gleich grosser Abbildung veranschaulicht worden wäre. Da sowohl in dem Spezialwerke von Professor aus'm Weerth als auch in dem Prachtwerke Kondakows die berühmte Staurothek ausführlich unter Zugabe der nöthigen Illustrationen beschrieben worden ist, so befürchten wir bereits Gesagtes zu wiederholen, wenn wir bei Gelegenheit dieser Studien nochmals eine Detailbeschreibung der vielen eingeschmelzten Bildwerke und Ornamente hier folgen liessen, mit welchen überreich das Aeussere und Innere dieser seltenen *theca aurea* verziert ist. Für unsere Leser dürfte es an dieser Stelle vielleicht von grösserem Interesse sein zu vernehmen, wie es gekommen ist, dass die berühmte byzantinische Lipsanothek Kaiser Constantin's Porphyrogennet nach so vielen Wandlungen und Schicksalen heute im Limburger Domschatze ein gesichertes

---

[1]) Von dem griechischen *deomai* bitten, fürbitten.

kirchliches Asyl gefunden hat, zumal Kondakow hierüber Irrthümliches berichtet.

Wie wir als bekannt voraussetzen, gelangte die jetzt in Limburg befindliche goldene Reliquienlade durch einen Ritter der Trierischen Lande nach der Einnahme von Byzanz durch die Lateiner ins Abendland. Dieser Ritter, Heinrich von Uelmen, gehörte einem alten Dynastengeschlechte an, das in der Trierer Diöcese in der Nähe von Manderscheid seine Besitzungen hatte. Derselbe befand sich im Heere der Kreuzritter bei der Einnahme von Byzanz durch die Lateiner i. J. 1204. Von dem Wunsche beseelt, seinem Heimathlande hervorragende Reliquien überbringen zu können, wusste er in den beneideten Besitz der grossartigen Lipsanothek Constantins VII. zu gelangen, welche einen ansehnlichen Ueberrest vom hl. Kreuze nebst vielen anderen seltenen Reliquien barg. Der Ueberlieferung zufolge soll dieses Prachtwerk byzantinischer Goldschmiedekunst sich im Schatze der von Justinian erbauten *Hagia Sophia* befunden haben. (?) Auch eine reich verzierte Reliquientafel, ebenfalls eine Partikel vom hl. Kreuze enthaltend, welche heute noch in der Basilika des hl. Matthias zu Trier ehrfurchtsvoll aufbewahrt wird, rührt aus der Hinterlassenschaft Heinrichs von Uelmen her. Dieses Reliquiar ist jedoch nicht byzantinischen Ursprunges, sondern noch in den Tagen des Geschenkgebers von Trierer Goldschmieden in den Formen des spätromanischen Stiles meisterhaft angefertigt worden. In die Heimath zurückgekehrt, schenkte Ritter Heinrich dem benachbarten Frauenkloster Stuben seine kostbare *staurotheca* mit den vielen eingeschmelzten Heiligenfiguren. Hier verblieb dieselbe bis zur Auflösung der Abtei im Jahre 1788. Alsdann wurde sie in den Schatz des Trierer Doms übertragen. Bei der Aufhebung des alten trierischen Hoch-

stiftes wurde 1792 der Domschatz zuerst nach Ehrenbreitstein, dann nach Bamberg und später nach Augsburg geflüchtet, wo der letzte Kurfürst von Trier, zugleich Bischof von Augsburg, seine Residenz hatte.

Im Jahre 1803 gelangte der Trierer Domschatz widerrechtlicher Weise in den Besitz des damaligen Herzogs von Nassau, indem letzterer auf Grund des Reichsdeputations-Hauptschlusses von 1803, nach welchem alle rechtsrheinischen Güter des Kurfürsten von Trier an den neuen Landesherrn fallen sollten, auch den offenbar nicht zu diesen liegenden Gütern gehörenden Dom- und Reliquienschatz reclamirte. Der letzte Trierer Kurfürst, Clemens Wenzeslaus, war leider schwach genug, dem Herzoge von Nassau daraufhin den Kunst- und Reliquienschatz der Domkirche auszuliefern. Glücklicher Weise überwies 1827 der Herzog bei Errichtung des bischöflichen Sitzes zu Limburg unter andern hervorragenden Kunstschätzen des Trierer Domes der neuen Domkirche von Limburg auch die unvergleichliche Lipsanothek. Kürzlich sahen wir diese von Trier herrührenden unschätzbaren Kunstwerke in einem eisernen Schranke, befindlich im Nebenzimmer der Küsterwohnung. Wir tragen die volle Ueberzeugung, dass von der geistlichen Oberbehörde in Limburg in absehbarer Zeit Vorkehrungen getroffen werden, damit dieser grossartige Schatz des Limburger Doms ferner in einer Weise aufbewahrt und verschlossen werde, dass weder durch Diebesnoch durch Feuersgefahr eine Beschädigung oder Entwendung dieser *Unica* der kirchlichen Goldschmiedekunst stattfinden könne. Die jetzige Aufbewahrungs- und Vorzeigungsweise ist in jeder Beziehung unwürdig.

B. Zellenschmelze im Schatze des Aachener Münsters.

In dem *thesaurarium* des ehemaligen Krönungsmünsters deutscher Könige zu Aachen, welches unstreitig den reichhaltigsten Kunst- und Reliquienschatz des Deutschen Reiches aufzuweisen hat, finden sich drei offenbar griechische Meisterwerke der Goldschmiedekunst vor, welche mit eingeschmelzten Arbeiten ausgestattet sind. [1]) Es sind dies ein griechischer Reliquienschrein — *arcula oblonga* — mit zahlreichen emaillirten Bandstreifchen besetzt, ferner das sogenannte Lotharkreuz und endlich ein kostbarer Frontaleinband eines Evangelistariums, der kreuzweise mit *émaux de plique* ornamentirt ist. Die zuerst bezeichnete *lipsanotheca* in ausgesprochen griechischen Formen und charakteristischer Verzierungsweise besteht aus vergoldetem Silber in getriebener und eingeschmelzter Arbeit und lässt heute noch, ungeachtet ihrer Entstellung und Verletzung aus früheren Jahrhunderten, auf ihrer oberen Fläche als Randverzierung 25 verschieden gemusterte, vielfarbige Plättchen in Zellenschmelz erkennen. Diese in starken, silbervergoldeten Rändern eingekapselten *émaux de plique* sind in ihrer Zeichnung und Farbstimmung durchaus als formverwandte Gegenstücke zu den ebenfalls eingelassenen Zellenschmelzen zu betrachten, mit welchen, dem vorher Gesagten zufolge, die Umrandung der *endothis altaris* in der Basilika des hl. Ambrosius zu Mailand sowie die sogenannte eiserne Krone im Schatze zu Monza verziert sind. Leider fehlen heute auf der vorderen Hauptseite des Schreins, desgleichen auf der Kehrseite desselben die

---

[1]) Abbildungen und Beschreibung in unserm Werke: Karls des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze, Köln und Neuss, Druck und Verlag von L. Schwann, 1866, Seite 82—87.

ehemals hier eingekapselten griechischen Zellenschmelze, wie dies die erhaben vorstehenden Ränder in vergoldetem Silber deutlich bekunden. Diese sechs grösseren Kreise und vierundzwanzig kleineren Halbkreise sind vom griechischen *aurifaber* offenbar zu dem Zwecke *en relief* aufgesetzt worden, um in den von ihnen gebildeten, jetzt leeren Vertiefungen eingekapselte, besonders für sich angefertigte Emailplättchen in Kreis- und Halbkreisform auf Goldfond aufzunehmen. Diese letzteren scheinen nicht angelöthet, sondern einfach durch Umbiegung der Ränder in den Vertiefungen befestigt gewesen zu sein, weswegen auch die Aushebung leichter erfolgen konnte. In welchem Jahrhundert diese Entfernung stattgefunden hat, entzieht sich der heutigen Forschung. Der 1889 verstorbene Stiftsgoldschmied M. Vogeno theilte uns auf unsere Frage mit, dass noch bis in die fünfziger Jahre verschiedene Zellenschmelze in halbkreisförmiger Gestalt in einem Kästchen der Sakristei sich befunden haben. Wir wagen es nicht, die dunkele Frage hier zu entscheiden, ob dieser offenbar griechische Reliquienschrein in vergoldetem Silber nebst den Zellenschmelzen von einem byzantinischen Goldschmied herrühre oder einem abendländischen Emailleur jenseits der Berge seine Entstehung zu verdanken habe, der nach byzantinischen Vorbildern die Emailtechnik in jenen naiven Musterungen des Abendlandes geübt habe, wie dieselben auch, wie schon oben bemerkt, an der vierseitigen Altarbekleidung zu Mailand und der sogenannten eisernen Krone ersichtlich sind. Ein kompetenter Kenner echter byzantinischer Zellenschmelze, Dr. von Swenigorodskoï, ist entschieden der Ansicht, dass in allen drei Fällen die eingekapselten Zellenschmelze von einem abendländischen Emailleur herrühren, der vielleicht in einer von Byzantinern gegründeten

Schule des Abendlandes in der Technik des Emails sich ausgebildet, dieselbe jedoch nach abendländischen Formen und Zeichnungen hergestellt habe, da im ganzen Orient, soweit heute die Kenntniss reicht, keine Zellenschmelze sich vorfinden, die, was ziemlich derbe Zeichnung und weniger vollendete Technik betrifft, mit den genannten auf gleiche Stufe zu setzen wären. Sowohl die Zellenschmelze an der eisernen Krone als auch die vielen *émaux cloisonnés* an der berühmten Altarbekleidung von St. Ambrosius in Mailand sind von französischen und italienischen Alterthumsforschern häufiger beschrieben und abgebildet worden. Von diesen Schriftstellern, sogar mit Einschluss von Kondakow und Schulz, ist jedoch der offenbar griechische Reliquienschrein im Aachener Münsterschatze mit seinen vielen eigenthümlich gemusterten Zellenschmelzen gar nicht erwähnt worden, obschon derselbe vor seiner Entstellung in früheren Jahrhunderten sogar mehr als 60 eingekapselte Zellenschmelze aufzuweisen hatte, von welchen nur noch 25 als obere Randeinfassung sich auf unsere Tage gerettet haben.

Dem Vorhergesagten zufolge gehörte also diese *arcula oblonga* in ihrer ehemaligen grossartigen Verzierung mit einem Reichthum von Zellenschmelzen zu jenen Werken der Goldschmiedekunst, welche auf verhältnissmässig kleinem Flächenraum den grössten Reichthum an Zellenemails wahrnehmen liessen.

Noch auf eine Eigenthümlichkeit sei hier aufmerksam gemacht, dass nämlich in Uebereinstimmung mit dem berühmten Egbertschrein zu Trier und der goldenen Staurothek zu Limburg an dem in Rede stehenden Schreinwerke ebenfalls behufs der Oeffnung auf der obern Fläche ein schiebbarer Deckel sich befindet, in einer Weise, wie ein solcher Schieber als Deckverschluss

sich an andern Reliquiarien des Abendlandes kaum mehr vorfinden dürfte.

Weniger reich als das vorhin bezeichnete griechische Reliquienschreinchen ist das sogenannte Lotharkreuz mit Zellenschmelzen ausgestattet.

An dieser *crux stationalis* des Aachener Kronschatzes, welche nach dem darauf befindlichen, in Bergkrystall vertieft gestochenen kaiserlichen Siegel von der Ueberlieferung stets als „Lotharkreuz“ bezeichnet wurde, ersieht man an den reichverzierten Abschlüssen der vier Kreuzarme acht[1]) kleine Goldstreifchen mit Zellenschmelzen versehen, deren Zeichnungen in Treppen- und Kreuzform mit gleichzeitigen, ähnlich gemusterten byzantinischen Zellenschmelzen durchaus übereinstimmen.[2])

Durchaus dieselben Emailstreifchen mit treppenförmiger Musterung finden sich auch in der Sammlung Swenigorodskoï vor und sind auf Taf. 17 unter Fig. c—g vielfarbig abgebildet. Es gewinnt den Anschein, dass diese mit drei verschiedenen Farbtönen in Email gemusterten Goldstreifchen von den Goldschmieden in Byzanz in Menge angefertigt wurden und auf Handelswegen zur Ausstattung kirchlicher Geräthe und Gefässe zur selben Zeit in den Besitz abendländischer Goldschmiede gelangten, als auch durch venezianische und amalfitaner Kauffahrer kostbare byzantinische Purpurgewebe in Seide, meist auf Schleichwegen durch Vermittlung jüdischer Zwischenhändler,

---

[1]) Zwei derselben sind in früheren Zeiten verloren gegangen und scheinen von wenig geübter Hand in den letzten Jahrhunderten in einfacher Malerei ergänzt worden zu sein.

[2]) Abbildung und Beschreibung in unserm Werke: „Karls des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze“. Köln und Neuss, Schwann, 1866. Text Seite 33—39. Abbildung unter Figuren XV und XVI.

auf abendländische Märkte überbracht wurden. So dürfte auch das häufigere Vorfinden jener äusserst zierlich gemusterten kleinen *émaux de plique* zu erklären sein, die heute aus der Blüthezeit byzantinischer Schmelzkünstler, dem Schlusse des 10. und Beginn des 11. Jahrhunderts, sich sowohl in Form von schmalen Streifchen als auch in Gestalt von kleinen Rundmedaillons noch zerstreut im Abendlande erhalten haben. Mit solchen äusserst zart gemusterten Rundmedaillons in Zellenschmelz, welche die geübte Hand eines orientalischen Emailleurs verrathen, ist auch der goldene Frontaleinband stellenweise verziert, welcher im Schatze des Aachener Münsters einen offenbar karolingischen Evangelienkodex umschliesst. Diese sechs Zellenschmelze, die nur einen Durchmesser von je 0,015 m aufzuweisen haben, zeigen in einmaligem Wechsel kreuzförmig gebildete Musterungen von fünf Emailfarben in einer solchen Feinheit der technischen und kompositorischen Ausführung, wie man solche nur an Schmelzwerken byzantinischer Herkunft aus den Tagen der Ottonen antrifft.

C. *Altare St. Andreae,* Egberts-Schrein im Domschatze zu Trier.

Abbildung auf Tafel III und IV.

In der vorliegenden Schrift haben wir es uns zur Aufgabe gestellt, besonders die abendländischen Zellenschmelze näher zu beleuchten und das Vorfinden derselben, nach den verschiedenen Ländern geordnet, nachzuweisen. Da Professor Kondakow, desgleichen auch der so früh verstorbene Pfarrer Schulz es sich angelegen sein liessen, vorzugsweise die Geschichte der byzantinischen Schmelzwerke im Abendlande aufzuhellen, insofern dieselben als formverwandte Parallelen zu der grossartigen Sammlung Swenigorodskoï sich heute noch vor-

finden, ist es erklärlich, dass unsere beiden Vorgänger die aus mehr als einem Grunde epochemachenden Zellenschmelze der Schule des Trierer Erzbischofs Egbert (975—993) nur im Vorbeigehen erwähnt haben. Wir gestatten uns daher auf die hervorragenden Leistungen der Schule Egberts auch schon deswegen ausführlicher einzugehen, weil die Goldschmiede und Schmelzkünstler der Trierer Schule zuerst in Deutschland, wahrscheinlich nach dem Vorgange und der Anleitung byzantinischer Lehrmeister aus der Gefolgschaft der Kaiserin Theophania, die Schmelzkunst eingeführt und in Niederlothringen heimisch gemacht haben.

Zu den einflussreichsten Personen am sächsischen Kaiserhofe stand neben Erzbischof Willigis von Mainz (975—1011) auch Egbert in naher Beziehung, der Sohn des reichen Grafen Theoderich II. von Holland, welcher auch in Vertretung des *Archicapellanus* Willigis in den Jahren 976 und 977 als *Egbertus cancellarius* die kaiserlichen Urkunden unterzeichnete. Vom Kaiser Otto II. zum Erzbischof von Trier 977 erhoben, liess er es sich angelegen sein, aus eigenen Kräften und durch kaiserliche Mittel unterstützt, die schweren Schäden der Trierer Kirche zu heilen, die derselben durch Kriege und Beraubungen in den vorhergegangenen Zeiten erwachsen waren. Die reichen Geschenke, die Egbert von seinen Verwandten bei den Besuchen derselben in Trier erhielt, verwandte er bei seiner besondern Vorliebe für die Goldschmiedekunst zur Herstellung von Reliquiarien, kirchlichen Geräthen und Gefässen. Was Bernward, [1]) Erzieher Otto's III. und später Bischof von Hildesheim, und seine Domwerkstätte für die Ent-

[1]) Der hl. Bernward von Hildesheim von St. Beissel S. J., Hildesheim 1895, Verlag von Aug. Lax.

wickelung der metallischen Künste und insbesondere für den Bronceguss, die *ars fusoria*, im Norden Deutschlands leistete, das führte sein Zeitgenosse Egbert in *Germania belgica* auf dem weit ausgedehnten Gebiete der kirchlichen Goldschmiede- und Schmelzkunst in einer Weise aus, die heute noch bei Betrachtung der wenigen auf unsere Tage gekommenen Meisterwerke unsere gerechte Bewunderung erregt.[1]) Für die vorliegenden Studien haben die in den Domschätzen zu Trier und Limburg heute noch aufbewahrten Prachtwerke der sacralen Goldschmiedekunst des kunstsinnigen Egbert den besondern Werth, dass deren Herkommen und Entstehungszeit durch Inschriften, wie bereits gesagt, ausser Zweifel festgestellt ist.

Seine Excellenz Staatsrath Dr. von Swenigorodskoï, dessen Munificenz vorliegende Studien ihre Veröffentlichung verdanken, haben entgegenkommend die Mittel bewilligt, dass die hervorragendste Leistung des Trierer Präsuls, der sogenannte Egberts-Schrein, photographisch aufgenommen und durch Autotypien wiedergegeben werden konnte, wie die Abbildungen auf Tafel III und IV im Anhang dies erkennen lassen. Sowohl von deutscher wie französischer Seite ist in den letzten Jahrzehnten der Egberts-Schrein häufiger besprochen und mehr oder weniger gelungen abgebildet worden. Auch unsere Abbildungen geben nur ein unvollkommenes Bild dieses merkwürdigen Schreinwerkes und sollen vorläufig nur dazu dienen, die Wege anzubahnen, dass durch einen Trierer Mäcen die vorzüglichsten Werke der heimathlichen Goldschmiede- und Schmelzkunst aus den Tagen Egberts in natürlicher Grösse und voll-

---

[1]) Vgl. die vortreffliche Abhandlung St. Beissel's S. J.: Erzbischof Egbert und die byzantinische Frage, Laacher Stimmen, XXII. Bd., 3. und 5. Heft, Seite 260 ff.

endetem Farbendruck so wiedergegeben werden, wie die bis jetzt unübertroffenen Chromolithographien in dem in Rede stehenden Prachtwerke Swenigorodskoï sich darstellen.

Zur Herstellung seines bevorzugten *feretrum,* das auch als Reliquien- und Reisealtärchen — *altare portatile, gestatorium* — zu dienen die Bestimmung hatte, verwandte Egbert die kostbarsten Materialien, nämlich Silber, Elfenbein, Gold, Perlen, Edelsteine, und schmückte denselben mit sämmtlichen, dem Goldschmiedegewerk zu Gebot stehenden, technischen Machweisen des Gusses, der getriebenen, ciselirten, durchbrochenen, und der geprägten, filigranirten und niellirten Arbeit; ferner der Fassung aufgesetzter Edelsteine, der eingekapselten, gespaltenen Steine und endlich des höchsten und edelsten Schmuckes, der vielen prächtigen Zellenemails. Wie an der berühmten *staurotheca* im Domschatze zu Limburg hat es Egbert nicht unterlassen, auch die altüberlieferte Verzierungsweise der fränkisch-merovingischen Periode, nämlich vielfarbige Kastenverglasungen, abwechselnd mit gespaltenen, eingekapselten Rubinen und Granaten, zur Anwendung zu bringen. Nur die beiden schmälern Kopfseiten des *altare portatile* lassen in künstlichen Zusammenstellungen und Einfassungen diese alterthümliche, wirksame Technik als Vorläuferin des Zellenschmelzes erkennen, die französische Archäologen treffend mit dem Ausdrucke *verroterie* bezeichnen.

Was die *endothis altaris* von St. Ambrosius in Mailand und ihre vielen Schmelzwerke für Italien bedeuten, das gilt der in Zellenemail reich ausgestattete Reisealtar des kunstsinnigen Erzbischofs Egbert von Trier für Deutschland. Ohne uns hier in eine eingehende Beschreibung der vielen formschönen Einzelheiten des äusserst reich in der verschiedenartigsten Technik

ausgestatteten *altare gestatorium* einzulassen, sei zu diesem Zwecke auf die unten angegebenen, wenn auch dürftigen Detailbeschreibungen französischer und deutscher Archäologen hingewiesen.[1])

In der sichern Voraussetzung, dass es schon in nächsten Zeiten einem Alterthumskenner von Ruf gelingen werde, bei ausführlicher Beschreibung und Abbildung der zahlreichen Kunst- und Reliquienschätze des Trierer Doms auch eine endgültige Beschreibung des hochbedeutsamen Egbertschreines zu liefern, welcher hinsichtlich seiner vielen Zellenschmelze auf Goldfond für die geschichtliche Entwickelung der lothringisch-rheinischen Emailtechnik von grösster Bedeutung ist, sei es vergönnt, im Folgenden nur in allgemeinen Zügen die zahlreichen Zellenschmelze und farbigen, eingekapselten Verglasungen an dem Egbertschrein zu besprechen.

Die unstreitig reichste Formentwickelung zeigen die beiden schmälern Kopfseiten der *arca Egberti*, welche eine Länge von 21½ cm bei einer Höhe von 13½ cm aufzuweisen haben. Die vordere Hauptseite des Altars, an welcher sich auch der konsekrirte Altarstein behufs der Feier des *ss. sacrificii ubique locorum* befindet, ist nach den vier Seiten von acht vielfarbig gemusterten Emailplättchen abwechselnd mit einfach filigranirten Goldstreifen umrahmt, deren Mitte jedesmal mit einem ungeschliffenen Edelstein in Filigraneinfassung verziert ist. Die Palette der Trierer Emailleurs begnügte sich bei Herstellung der Zellenschmelze mit Wieder-

---

1) *Le thrésor de Trèves par Léon Palustre et Barbier de Montault, Paris, A. Picard;* ferner Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden von Ern. aus'm Weerth III. B. Taf. LV 1, 1a—1d Seite 78—81, Bonn 1868.

gabe von 7—8 Farbtönen. Den Tiefgrund bildet bei vielen emaillirten Bandstreifen ein dunkles, durchscheinendes Blau, auf welchem sich wirksam milchweisse Schmelztöne abheben. Diese weissen und dunkelblauen Schmelzfarben spielen in dem Blätterwerk der Musterung eine hervorragende Rolle, während die grünen, rothen und braunen Schmelzfarben nur stellenweise Anwendung finden. Neben den eben bezeichneten Schmelzfarben zeigt sich in kleinern Kompartimenten an der vordern Hauptseite vereinzelt ein weiterer Farbton, der dem Türkisblau ähnlich sieht. Die Musterungen selbst dieser acht Schmelzwerke auf jeder Schmalseite des *scrinium* lehnen sich nicht an byzantinische Vorbilder an, sondern der selbstständige Emailleur hat zur Verzierung der vordern Kopfseite 4—5 originelle Dessins erfunden, wie sie der rheinischen Ornamentation des 10. Jahrhunderts entsprechen und wie solche Musterungen in verwandten Formen auch an den Kapitellen und Skulpturen rheinischer Bauwerke derselben Epoche anzutreffen sind. Die vordere Façade des *scrinium oblongum* lässt in den acht Emailstreifen vier verschiedene Motive in der Musterung erkennen, während die Motive in den acht Emailbändern der Rückseite nur dreimal abwechseln. Noch sei bemerkt, dass die Stege, d. h. die Scheidewändchen dieser zierlichen Zellenschmelze nicht jene Feinheit und Zartheit der gleichzeitigen byzantinischen Emails aufzuweisen haben, sondern eine gewisse Stärke und Derbheit zur Schau tragen, wodurch überhaupt die abendländischen Schmelzwerke hinter gleichzeitigen orientalischen zurückstehen. Ferner sei hinsichtlich der Ornamentation der beiden Kopftheile erwähnt, dass die Goldschmiede der Schule Egberts es nicht unterlassen haben, die beiden Schmalseiten mit dem früher beliebten *opus interserratile,* d. h. mit durchbrochener Arbeit zu verzieren,

welche mit rothfarbiger *verroterie* hinterlegt ist. Es muss einer genauern Untersuchung von fachmännischer Seite überlassen bleiben, festzustellen, ob diese Hinterlagen aus rothfarbigen Verglasungen oder, was wir eher annehmen, aus gespaltenen Halbedelsteinen, Granaten und Almandinen bestehen. Durch diese rothdurchscheinenden Hinterlagen hat der Goldschmied den beiden Kopf- oder Schmalseiten seiner *arcula* einen höhern Farbenreiz verliehen, übereinstimmend mit den Rundmedaillons, welche die Mitte der beiden Kopftheile einnehmen und, wie Eingangs bemerkt, in fränkisch-merovingischer Weise mit reich gemusterten, eingekapselten Verglasungen ausgefüllt sind. Wie uns scheinen will, hat das Rundmedaillon an der vordern Kopfseite unseres *altare portatile* (vgl. Tafel III im Anhang) im Laufe des Mittelalters eine wesentliche Veränderung und Vereinfachung dadurch erlitten, dass an Stelle eines ehemaligen reichern Schmuckes von eingekapselten Verglasungen — *verroterie* — heute in der Rundung ein ärmliches, eingravirtes Ornament in Form einer noch gothisirenden Rose sich befindet, deren Mitte einen facettirten Edelstein in mittelalterlicher Fassung zeigt. Gleichwie die weniger reich verzierte schmale Kehrseite unseres Reliquiars in der Mitte des Rundmedaillons mit einer scharf ausgeprägten Goldmünze Kaisers Justinian II. verziert ist, so lässt sich annehmen, dass ehemals auch die reicher ausgestattete vordere Kopfseite, im Innern eines ähnlichen Medaillons, ebenfalls mit einer byzantinischen Goldmünze verziert war, die in traurigen Zeiten in Verlust gerathen sein dürfte und durch das jetzige stilwidrige Ornament ersetzt worden ist. Noch sei hier hinzugefügt, dass die hintere Kopfseite vier übereinanderstehende rundbogige Durchbrüche erkennen lässt, die schuppenförmig gebildet und durch über Golddrähte aufgereihte Perlschnüre verziert sind.

In diesen schuppenförmigen Arkadenstellungen ersieht man zierliche Thiergestalten — *bestiaires* — in ähnlichen Formbildungen, wie man dieselben auch in orientalischen Seidenstoffen des 10. und 11. Jahrhunderts häufiger antrifft. Das Rundmedaillon ist zunächst von den vier evangelistischen Thiersymbolen umgeben. Die vordere Hauptseite des Schreins ist, älteren Cassetirungen ähnlich, quadratisch gemustert; diese teppichartig geordneten Bandstreifen, zwei Andreaskreuze bildend, sind mit erhaben aufgesetzten Edelsteinen verziert. Auch die in Golddrähten aufgereihten Perlschnüre, abwechselnd mit goldenen Kügelchen, zeichnen sich durch ihre Grösse aus im Gegensatz zu den kleinen Lotperlen, mit denen die schuppenförmigen Bogenstellungen der hintern Seite ausgefüllt sind.

Wenige Worte dürften hinreichen, um die Verzierungsweise der beiden Langseiten des Egbertschreines unter Hinweis auf die Abbildung auf Tafel IV im Anhang klar zu stellen. Jede dieser Langseiten wird, wie es unsere Abbildung zeigt, durch emaillirte, vertikal und horizontal gelegte Bandstreifen in drei quadratische Felder abgetheilt, deren Tiefgrund aus drei Elfenbeinplatten besteht, welche an ihren vier Ecken durch emaillirte Rundplättchen in Form von Nägeln befestigt zu sein scheinen. Das mittlere Quadrat auf jeder Langseite ist mit einem aufrecht stehenden, stilisirten Löwen plastisch verziert, vielleicht mit Bezug auf den Text der Schrift: *Vicit leo de tribu Juda.* Unmittelbar neben dieser symbolischen Löwengestalt erblickt man auf jeder Langseite je zwei evangelistische Thiersymbole, welche bei einer Länge von 5½ cm eine Höhe von 5 cm haben. Der Emailleur hat an diesen vier Typen der Evangelisten in reicherer Farbenskala es versucht, das Höchste zu leisten, dessen seine Kunst fähig war. Den sieben

Farbnuancen, wie sie in den Emailstreifen der Kopf- und Langseiten des *scrinium* wahrnehmbar sind, hat der Emailleur hier noch einen achten Farbton, nämlich einen braunen Schmelzton hinzugefügt, um die Körper der Thiersymbole dadurch hervorzuheben. Die Emailplättchen, 40 an der Zahl, welche nach vier Seiten die drei quadratischen Felder der beiden Langseiten gleichmässig einfassen, sind in ihren Musterungen kleiner und zierlicher gestaltet als an den längern Emailstreifen der Kopfseiten. Auch lehnen sich die Musterungen derselben, gleichwie die an den Kopfseiten, nicht an byzantinische Vorbilder an, sondern verrathen das Bestreben, als selbstständige Kompositionen aufzutreten.

Da die *aurifabri* darauf Bedacht nahmen, die Ornamentationen des *altare St. Andreae* in steter Abwechselung des Materials und der Verzierungsweise möglichst reich und vielgestaltig herzustellen, so unterliessen sie es auch nicht die acht grösseren Emailstreifen auf jeder der schmalen Kopfseiten jedesmal auf einem Fond von durchscheinendem blauen Schmelz herzustellen, wohingegen die 20 kleineren Emailplättchen an jeder der beiden Langseiten nicht auf emaillirtem Tiefgrunde, sondern auf Goldfond, d. h. mit goldenen Umrahmungen der jedesmaligen Doppeldessins ersichtlich sind. Als geniale Unregelmässigkeit ist es zu bezeichnen, dass an jeder Langseite je ein naturhistorisch gemustertes Emailplättchen zur Geltung kommt, nämlich auf breiter Goldfläche eine zierliche Rehgestalt in braunem Schmelz, von Ornamenten in Email umgeben.

Noch auf eine Eigenthümlichkeit der Verzierung des Trierer Tragaltärchens sei hier aufmerksam gemacht, die an sämmtlichen Werken der Goldschmiedekunst Egberts gleichmässig vorkommt. Es zeigen sich nämlich sowohl an den Langwie auch an den Kopfseiten unserer *arcula,* abwechselnd mit

den emaillirten Bandstreifchen, horizontal gelegte, filigranirte Goldplättchen, auf welchen immer wieder herzförmige Filigran-einfassungen ersichtlich sind, die jedesmal einen gespaltenen Almandin in Form eines Andreaskreuzes einfassen. Diese *verroterie* erinnert stark an byzantinische Vorbilder, in denen auch solche herzförmige Ornamente eine grosse Rolle spielen.

Im Laufe von mehr als 900 Jahren hat das vielbewunderte Meisterwerk der Goldschmiede- und Schmelzkünstler Egberts manche Verletzungen und Veränderungen erlitten. Dahin sind zu rechnen rohe und missverstandene Restaurationen, die unserm *scrinium* anscheinend in den letzten Jahrhunderten zugefügt wurden. Bei dieser Veranlassung sind auch einzelne Email-plättchen stark beschädigt und durch kupferne Nägel wieder befestigt worden. Auch die vier Löwenständer — *pedalia* — auf welchen der prächtige Reliquienschrein ruht, scheinen in jenen Tagen neu ergänzt worden zu sein, als auch an der vorderen Kopfseite das moderne Medaillon in den Formen der Frührenaissance wenig glücklich hinzugefügt worden ist. Eine wissenschaftlich chemische Untersuchung, die in letzten Tagen auf unsere Veranlassung von berufener Hand angestellt worden ist, hat ergeben, dass die jetzigen vier *leunculi* aus einer modernen Mischung von Rothkupfer und Zink, also aus Messing, bestehen. Die Vermuthung liegt nahe, dass im Laufe der Zeiten einzelne dieser Löwenständer in Verlust gerathen waren und dass bei einer der letzten Restaurationen diese neuen Löwchen, getreu nach einem alten noch vorfindlichen Löwenständer, in Messing nachgegossen, ciselirt und im Feuer vergoldet worden sind.

Es entzieht sich der Forschung, ob ursprünglich diese vier *pedalia* des Egbertschreines *novae artis flore,* wie sein Zeitgenosse und Freund, der hl. Bernward, sich ausdrückt.

also in *electrum* gegossen waren in derselben Legirung, wie solche auch an dem merkwürdigen St. Servatius-Schlüssel im Schatze der St. Servatius-Kirche zu Maestricht sich vorfindet; dass aber die jetzt am Egbertschrein vorkommenden vier Ständer nicht primitiv, sondern getreu nach einem noch erhaltenen Originalständer in einem der letzten Jahrhunderte nachgegossen worden sind, hat die jüngste Untersuchung zur Evidenz ergeben. Die in den Rachen der Löwen noch befindlichen silbernen Ringe scheinen aus den Tagen Egberts herzurühren.

Noch auf eine Merkwürdigkeit sei hier hingewiesen, die sich am Egbertschrein in Form eines kleinen, konsekrirten Altarsteines erhalten hat. Derselbe, auf der oberen Fläche an der vorderen Kopfseite befindlich, ist nicht, wie unsere Vorgänger angenommen haben, in Zellenemail angefertigt, sondern besteht aus einem antik-römischen Glasfluss, vielfarbig in Zickzackform gemustert, wie solche flammenförmig dessinirte Glasflüsse noch zu Egberts Zeiten sich in den Ruinen der klassischen *Treviris* gewiss häufiger vorfanden. Die heutigen, meist venetianischen Nachbildungen dieser vielfarbigen antiken Glasflüsse bezeichnet man als *millefiori*-Arbeiten.

Da unter andern seltenen Reliquien auch die Sandale des hl. Andreas in diesem *feretrum* aufbewahrt werden sollte, so hat Egbert durch Anbringung eines in Goldblech getriebenen Fusses auf dem obern Deckverschluss angedeutet, welchem von ihm hochverehrten heiligen Schutzpatron das Reliquiar vorzugweise gewidmet sein sollte. Dieser Fuss ist mit grosser Naturwahrheit in Goldblech äusserst zierlich gestaltet und durch kreuzweis gelegte *ligulae* verziert,[1]) welche abwechselnd

[1]) Diese verzierten *ligulae* stimmen vollständig überein mit jenen an den reichverzierten Sandalen und Fussbekleidungen, gefunden in den koptischen

mit Perlen und Edelsteinen besetzt sind. So gibt denn auch die lateinische Inschrift um den stofflich gemusterten Altarstein an, dass dieser tragbare Reliquienaltar zu Ehren des Apostels Andreas konsekrirt worden sei.

Noch auf eine andere dem Email verwandte Verzierungsweise sei hier hingewiesen, mit welcher die Randeinfassungen des mit Goldblech überzogenen, schiebbaren Deckels gleichmässig verziert sind. Diese doppelten Bandverzierungen, desgleichen auch die von denselben eingefasste Inschrift in lateinischen Grossbuchstaben sind in Schwarzmanier — *en niello* — ausgeführt und dienen zum Belege, dass die Trierer Schule Egberts ebenfalls die Zubereitung des Niello kannte, eine Technik, deren Herstellungsweise auch der Mönch Theophilus in seiner *schedula diversarum artium* ausführlich nachweist. Diese niellirte Inschrift gibt an, welche Reliquien ausser dem h. Nagel und der Sandale des h. Andreas noch in dem Tragaltärchen aufbewahrt seien. Dieselbe schliesst mit einem Anathem, das jenen treffen solle, der den Schrein mit seinem kostbaren Inhalt der Trierer Kirche entfremden würde. Dieses Anathem lautet wörtlich wie folgt: „*Quae si quis ab hac aecclesia abstulerit, anathema sit.*"

Lange Jahrhunderte hindurch hatte der Egbertschrein dem Trierer Domschatz, dem ehemals unstreitig reichhaltigsten im westlichen Deutschland, zur hervorragenden Zierde gereicht, da trat am Schluss des vorigen Jahrhunderts die Nothwendigkeit ein, die vielen Kostbarkeiten desselben bei dem Einbruch der

---

Gräbern, wie solche in grosser Zahl und reicher Verzierungsweise abgebildet und beschrieben sind in dem eben erschienenen Werke von Direktor Frauberger unter dem Titel: „Antike und frühmittelalterliche Fussbekleidungen aus *Achmim-Panopolis*. Im Selbstverlag. Düsseldorf, Gneisenaustrasse 13."

französischen Revolution zu flüchten. Auf 14 Wagen wurden unschätzbare Werke der metallischen Kunst nach der Festung Ehrenbreitstein in Sicherheit gebracht. Aber auch hier war ihres Bleibens nicht lange. Schliesslich gelangte dieser immense Kunst- und Reliquienschatz, an welchem sich Jahrhunderte hindurch so viele Generationen erfreut und erbaut hatten, nach verschiedenen Wanderungen durch die unbegreifliche Nachgiebigkeit des letzten Kurfürsten von Trier, Anfangs dieses Jahrhunderts, irrthümlich in den Besitz des damaligen Herzogs von Nassau, dem durch den Reichsdeputations-Hauptschluss die rechtsrheinischen Landestheile des ehemaligen Trierer Kurfürstenthums zugesprochen worden waren, nicht aber die Kunst- und Reliquienschätze der Domkirche.

In den zwanziger Jahren sah der damalige österreichische Kanzler Fürst Metternich, dem Schloss und Weinberge Johannisberg im Nassauischen gehörten, den Egbertschrein mit seinem theuren Inhalt unter den vielen andern Kostbarkeiten des Trierer Doms im Privatbesitz des Herzogs. Da man es in jener Zeit nicht verstand, den ausserordentlichen Werth des Reliquiars nach Gebühr zu schätzen, so gelangte der Egbertschrein als Geschenk des freigebigen Herzogs in den Besitz des österreichischen Kanzlers nach Wien. Noch vor dem Tode des Fürsten Metternich erhielt das Trierer Domkapitel Nachricht, dass das *altare Scti. Andreae* des Erzbischofs Egbert sich in Wien im Besitze Metternichs befinde. Von Seiten des Domkapitels auf das folgenschwere Anathem hingewiesen, mit welchem der vorsorgliche Egbert den goldenen Deckverschluss seines Lieblingsreliquiars in Versalschriften versehen hatte und welches denjenigen mit dem grossen Kirchenbanne belegte, der den Tragaltar der Trierer Kirche entfremde, sah Fürst Metter-

nich sich veranlasst, das unschätzbare Werthstück seinem Eigenthümer, dem Trierer Dom, wieder zurück zu erstatten. Nach dem Vorgange Metternichs würde es auch heute an der Zeit sein, dass die im herzoglich nassauischen Besitz noch befindlichen Kleinodien und Reliquiarien endlich dem rechtmässigen Eigenthümer, dem Trierer Dom, nach dem Spruche *„Res clamat ad dominum“*, wieder zurückerstattet würden.

D. Emaillirte Reliquienkapsel Erzbischofs Egbert zur Aufnahme des hl. Nagels im Dome zu Trier.

Tafel V.

Als zweites Monument der Kunstthätigkeit der Schule Egberts ist jenes merkwürdige Reliquiar zu bezeichnen, welches, heute noch an primitiver Stelle im Trierer Dom befindlich, in Form einer reich verzierten goldenen Kapsel dazu dient, die Reliquie des hl. Nagels vom Kreuze Christi aufzunehmen. Diese Kapsel, nach den vier Seiten reich im *opus vitri* ausgestattet, bildet gewissermassen im kleinern Massstabe ein formverwandtes Gegenstück zu der grössern Reliquienkapsel, worin der Stab des hl. Petrus aufbewahrt wird, zu deren Beschreibung wir im folgenden Abschnitt übergehen werden. Das vorliegende Reliquiar verdankt seine Errettung und sorgfältige Erhaltung bis auf unsere Tage dem Umstande, dass dasselbe nebst der Sandale des h. Andreas und andern Reliquien seit Egberts Zeiten in dem *altare gestatorium* des Letztern ehrfurchtsvoll aufbewahrt wurde. Die einfachen Musterungen der vielen eingekapselten Zellenschmelze unseres auf Tafel V abgebildeten Reliquiars lassen den nicht gewagten Schluss ziehen, dass die Herstellung desselben um einige Jahre früher anzusetzen sei, als der bereits im Vorhergehenden beschriebene Egbertschrein. Vielleicht dürfte die An-

nahme gestattet sein, diese Reliquienkapsel mit dem h. Nagel sei als Ursache zu betrachten, dass Egbert den Entschluss gefasst habe, zur fernern Aufbewahrung derselben und zugleich der Sandale des h. Andreas jenes kostbare, auf Tafel III und IV abgebildete Tragaltärchen anfertigen zu lassen. Auf den vier Seiten unserer Reliquienkapsel ersieht man jedesmal drei emaillirte Bandstreifen, deren Dessins in einfacher Weise geometrisch geordnet sind und zwar in verwandten Motiven, wie solche primitiven Musterungen auch an den emaillirten Einfassungsplättchen vorkommen, mit welchen die obern Ränder der *endothis altaris* in *San Ambrogio* zu Mailand nach vier Seiten eingefasst sind. Leider fehlen heute die vier ehemals horizontal eingekapselten Emailstreifchen, mit welchen früher auch der obere Abschlussknauf, der Deckelverschluss unserer Reliquienkapsel, entsprechend verziert war. Zur Herstellung dieser heute noch vorfindlichen zwölf *émaux de plique*, welche gleichmässig die vier Seiten unseres Reliquiars mit Ausschluss des obern Deckelverschlusses zieren, haben die Goldschmiede der Werkstätte Egberts nur drei Schmelzfarben angewandt, nämlich einen vorherrschend weissen, einen blauen und grünen Schmelz, in ähnlicher Farbennuancirung wie am Egbertschrein. Ferner sind die Scheidewändchen der Emails auch an dem in Rede stehenden Reliquiar ziemlich derb und stark angedeutet. Wir unterlassen es nicht, hier darauf hinzuweisen, dass auf allen vier Seiten der untern Kapsel, welche gleichmässig jedesmal drei Emailplättchen in vertikaler Richtung einfassen, der sog. Perlstab in Verbindung mit dem Diamantschnitt zu ersehen ist, wie solche streifenförmigen Verzierungen in Form von Perlreihen und über Eck gestellten Rhomben an Gusswerken und Marmorsculpturen der klassisch-römischen Zeit sich häufig vorfinden. Diese klassische Verzierungsweise zeigt

sich auch an den karolingischen Bronce-Thüren des Aachener Münsters, sowie ebenfalls an den Abschlussgittern des „Hochmünsters“ daselbst. Neben den zwölf vertikal und den vier ehemaligen horizontal eingelegten Emailstreifen, welche die Flächen der Reliquienkapsel polychrom zieren, haben die *magistri argentarii* Egberts es nicht verabsäumt, durch eingekapselte farbige Glasflüsse und gespaltene Edelsteine den oberen Knauf oder Deckelverschluss, wie es unsere Abbildung auf Tafel V deutlich veranschaulicht, *en relief* zu heben und zu zieren. Wie an sämmtlichen noch auf unsere Zeit gekommenen Meisterwerken der Schule Egberts, wechselt auch an dem vorliegenden Reliquiar des hl. Nagels die ältere eingekapselte Verglasung mit der neuern, von Egbert in Aufnahme gebrachten und besonders bevorzugten Verzierungsweise von durchsichtigen Zellenschmelzen. Sowohl an den Perlstäben, welche die vier Langseiten der unteren Kapsel gleichmässig einfassen, als auch an den Blattverzierungen unterhalb des oberen Abschlussdeckels zeigen sich eingekapselte, geschälte Halbedelsteine von rother und bläulicher Farbe als Nachklänge an die in fränkisch-merovingischer Zeit beliebte Verzierungsweise der *verroterie*.

Nach der vorhergehenden Beschreibung der Zellenschmelze an der *capsella* des hl. Nagels, die in ihrer Farbtönung und Musterung, wie gesagt, auffallende Aehnlichkeit mit den vielen fast gleichzeitigen Emails an der Altarmensa in San Ambrosio zu Mailand bekunden, würde hier die Frage ihre Stelle finden: Woher entlehnten Erzbischof Egbert und seine Goldschmiede in den Werkstätten der reichen Abtei St. Maximin zu Trier die Kunst, Zellenschmelze auf Goldfond herzustellen und woher bezog seine Schule die Materialien, d. h. die farbige Glasmasse, Fritte, die zu feinem Staub zerstossen,

mit Wasser angefeuchtet und in die aufgesetzten Goldzellen durch Feuersgewalt inkrustirt wurde? Da sich diesseits der Berge bisher keine Zellenschmelze deutscher Provenienz vorfinden, die ein höheres Alter als die Tage Egberts beanspruchen, so liegt die Annahme nahe, dass Egbert in Folge seiner Beziehungen zu Kaiser Otto II. und Otto III. durch Vermittelung der Kaisertochter Theophania, vielleicht von den Goldschmieden aus der Gefolgschaft dieser prachtliebenden Griechin nicht nur das farbige Material zur Herstellung der Emails, sondern auch die Kenntniss der technischen Machweise erhalten habe.

Dass in den Tagen des kunsterfahrenen Egbert die Zellenschmelze seiner Schule, nicht nur in Lothringen, sondern auch in Frankreich sich grossen Ruf erworben hatten und sehr gesucht waren, lässt sich aus Briefen seines Freundes Gerbert, des gelehrtesten Mannes seiner Zeit, entnehmen. Gleich Egbert nahm auch Erzbischof Gerbert von Rheims, der spätere Papst Silvester II., darauf Bedacht, die Krönungskirche französischer Könige mit reicher Kirchenzier, liturgischen Geräthen, Gefässen und Reliquiarien auszustatten. Da dem Anscheine nach in Rheims keine Klosterschule der *aurifabri* von der Bedeutung bestanden hat, wie dies in Trier der Fall war, so übersandte, dem Wortlaute der heute noch erhaltenen Briefe gemäss, Gerbert dem befreundeten Kirchenfürsten nach Trier die nöthigen Materialien an Gold, Perlen und Edelsteinen, damit aus diesen „geringfügigen" Sachen die Kunst seines Freundes zur Zierde des Altars Kreuze und andere Kirchenzierde herstellen lassen möge. Besonders betont Gerbert in seinem zweiten Briefe die Ausstattung der gewünschten Kleinodien mit der von Egbert vortrefflich hergestellten *adiectio vitri*.

Die Kunst- und Alterthumswissenschaft ist dem 1876 verstorbenen Professor Marx zu Dank verpflichtet, dass derselbe zuerst in den Trierer Mittheilungen des archäolog.-hist. Vereins I, Seite 132 auf die Briefe Gerberts[1]) an Erzbischof Egbert aufmerksam gemacht hat. Bei der Wichtigkeit, welche diese Briefe des gelehrten Gerbert für den hohen Grad der Entwickelung der niederlothringischen Kunstthätigkeit, besonders auf dem Gebiete des Zellenschmelzes, in den Mauern Triers bereits im letzten Viertel des 10. Jahrhunderts besitzen, unterlassen wir es nicht, in freier Uebersetzung den Wortlaut der betreffenden Briefe hier folgen zu lassen. In der epist. XXII *ad Ecbertum Trevirens. Archiepiscopum* schreibt Gerbert von Rheims aus: „Zu dem bezeichneten Werke senden wir die dazu bestimmten Vorlagen *(species)*, damit der Bruder dem Bruder ein bewunderungwerthes Gebilde *(forma)* herstellen möge, das sowohl das geistige als auch das leibliche Auge erhebe und erquicke". In demselben Briefe heisst es ferner: „Eure grosse und berühmte Begabung wird unsere geringfügige Zusendung von Materialen veredelen *(nobilitabit)* sowohl durch Hinzufügung von Glasschmelzen *(adiectione vitri)* als auch durch den Entwurf zu dem zierlichen Kunstwerke". Endlich geht aus dem 106. Briefe Gerberts hervor, dass das in Auftrag gegebene Kunstwerk, ein reichverziertes Vortragekreuz, das auch als *crux altaris* liturgisch in Gebrauch genommen werden konnte, in Trier fertig gestellt worden ist. Egbert wird ersucht, dieses prachtvolle Kreuz durch einen zuverlässigen Boten nach Verdun zu übersenden, wo Gerbert es seinerseits in Empfang nehmen lasse. Die betreffende Stelle des 106. Briefes lautet: Das durch Euer

---

[1]) Migne: Patrolog. tom. 137, Fol. 514.

Kunstverständniss, wie wir hoffen, fertig gestellte Kreuz sendet uns, wo möglich, an den Kalenden des Novembers; dasselbe sei ein Pfand unserer Freundschaft.

Es entsteht nun hier die Frage: Verstand Gerbert unter der *adiectio vitri* jene vielfarbigen, glänzenden Zellenschmelze, die aus einer Glasmasse hergestellt wurden und daher auch auf den Beschauer den Eindruck von farbigem Glas machten, oder verstand man in den Tagen Egberts, was weniger anzunehmen ist, unter der *adiectio vitri* die aus altfränkisch-merovingischer Zeit ererbte Technik von eingekapselten, gespaltenen Edelsteinen und farbigen Gläsern, wie sie seit den Tagen des heil. Eligius, des Hofgoldschmiedes Dagoberts und späteren Bischofs von Noyon, als Lieblingstechnik der Franken hergestellt wurden? [1]) Betrachtet man die vortrefflichen Emailarbeiten, die als hervorragende Zierden an den vier heute noch erhaltenen Prachtwerken der sacralen Goldschmiedekunst aus den Tagen Egberts erhalten sind, im Vergleich zu den wenigen eingekapselten Edelsteinen, die nur stellenweise als untergeordnete Ornamente an den liturgischen Geräthen aus Egberts Schule sich finden, so liegt die Annahme nahe, dass Gerbert unter der *adiectio vitri* nicht jene damals auch in Frankreich häufig vorkommende *verroterie*, sondern die neu aufgekommene Technik des Zellenemails verstanden habe, die unter Leitung Egberts durch die *opifices* der Trierer Werkstätte zur Entwickelung und Blüthe gelangt war.

Zu den verschiedenen Bezeichnungen von farbig eingeschmelzten Arbeiten, die bereits in den Zeiten Justinians mit dem Namen *electron* benannt wurden und welche dieselbe Be-

---

[1]) Vgl. das vortreffliche Werk von Charles de Linas: *Orfévrerie Mérovingienne, Les oeuvres de St. Eloi et la verroterie cloisonné, Paris, Didron librairie 1864.*

zeichnung auch noch im 11. Jahrhundert in der *Schedula diversarum artium* des Mönches Theophilus führten, findet sich dem eben Gesagten zufolge am Ausgange des 10. Jahrhunderts die technisch richtige Benennung *adiectio vitri,* gleichbedeutend mit der späteren Bezeichnung *opus smaltum*. Es muss der weiteren Forschung der Nachweis überlassen bleiben, ob die von Gerbert nur eben im Vorbeigehen brieflich angewandte Bezeichnung *adiectio vitri* für durchleuchtende Emailarbeiten, die aus einer *masse vitreuse* hergestellt wurden, auch bei andern Schriftstellern derselben Zeit sich vorfindet.

Die vorhin citierten Briefe sind für die deutsche Kunstgeschichte auch insofern von Bedeutung, als daraus hervorgeht, dass in der französischen Krönungsstadt Rheims noch in den Tagen Gerberts weder die Goldschmiedekunst noch das Zellenemail in grösserm Umfange geübt wurde, sondern dass man zur Herstellung reicher Kirchenzierden sich an die damals blühende niederlothringische Schule nach Trier wandte, um von dorther prachtvolle Werke der *ars aurifabrilis* zu beziehen, die in der neuen Technik mit vielfarbigen, glasartigen Zellenschmelzen inkrustirt waren.

Auch noch in einer andern Beziehung sind die eben erwähnten Briefe von Wichtigkeit, indem aus ihnen ersichtlich ist, in welcher Weise vor und nach dem 10. Jahrhundert jene grossartigen Werke der Goldschmiedekunst Entstehung fanden, die heute noch in den Kunst- und Reliquienkammern von Stifts- und Kathedralkirchen unsere Bewunderung erregen. Wenn es sich nämlich darum handelte, dass für eine grössere Kirche ein goldener Altaraufsatz — *pala d'oro* —, ein Reliquienschrein oder ein anderes hervorragendes Werk der kirchlichen Goldschmiedekunst angefertigt werden

sollte, so wandten sich Bischöfe oder Aebte an die Vorsteher grösserer Benediktiner- oder Cisterzienser-Abteien, in deren Vorhöfen blühende Werkstätten der metallischen Kunst bestanden, mit dem Gesuche, unter Einsendung der nöthigen Zeichnungen, das beabsichtigte Werk in Ausführung nehmen zu lassen. Zu diesem Zwecke fügte man das erforderliche Material. Gold, Silber, Edelsteine und Perlen, das man bei Wohlthätern der Kirche angesammelt hatte, bei und vermehrte dasselbe durch eigene Zuthaten, unter denen antike geschnittene Steine und andere Seltenheiten nicht fehlten. Zuverlässige Boten überbrachten diese werthvollen Materialien mit dem Bemerken, dass noch weitere Zusendungen erfolgen würden, im Falle das übersandte Material nicht ausreiche.

Das von dem Vorsteher der klösterlichen Werkstätte, dem *magister argentarius* oder *opifex*, auf Befehl seines Vorgesetzten übernommene Werk wurde alsdann *ex parte sanctae obedientiae* mit aller Sorgfalt und Hingabe ausgeführt und nicht darnach gefragt, wie viel Zeit die Arbeit in Anspruch nehme, sondern wie dieselbe in höchster Vollendung ausgeführt werden könne. Als mit dem Erlöschen des Rundbogenstils in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und dem Aufblühen der neuen Spitzbogenkunst die Architektur die beschaulichen Klostermauern verliess und an die Laienmeister der freien Steinmetzhütten überging, da schlossen auch allmählich die klösterlichen Goldschmiede, die seither ihr Kunstgewerk meist zu Ehren des Höchsten geübt hatten, ihre Werkstätten, und die Anfertigung hervorragender sacraler Goldschmiedearbeiten ging an die Laienmeister der im Aufblühen begriffenen grösseren Städte über, die, in bürgerlichen Confraternitäten geeinigt, für zeitlichen Gewinn fortan ihre Meisterwerke schufen. Aber die verhältnissmässig grossen

Flächen an liturgischen Gefässen und Geräthen, wie solche in der vorhergegangenen romanischen Kunstperiode den klösterlichen Goldschmieden noch hinlänglich geboten waren, kamen bei den neuen Stilformen in Fortfall, und die architektonischen Gesetze der alles beherrschenden Spitzbogenkunst veranlassten auch die Goldschmiede der Zünfte, mit Umgehung der früher üblichen Flächenbildungen, zur Höhe anstrebende Constructionen der Architektur zu entlehnen, welche letztere für Anbringung farbiger Schmelzwerke keine ausreichenden Flächen mehr boten. So kam es, dass der Goldschmied nur noch spärlich zugemessene Stellen fand, an denen er nur kleinere Schmelzwerke anzubringen in der Lage war.

Mit dem Aufblühen der Gothik kam, dem eben Gesagten zufolge, nicht nur die Anwendung der ältern Zellenschmelze auf Goldfond, sondern auch der Gebrauch und die Verzierungsweise mit den weniger kostspieligen Grubenschmelzen — *émaux champlevés* —, die namentlich bei den lothringischen und rheinischen Goldschmieden des 12. und 13. Jahrhunderts zur Verzierung grösserer, kirchlicher Gebrauchsgegenstände eine hervorragende Stelle eingenommen hatten, ausser Uebung. An Stelle dieser historisch gemusterten Emailwerke, welche unter der Herrschaft des Rundbogenstils breite Flächen ausfüllten, gelangten bei dem Aufblühen des neuen *stile ogivale* kleine Plättchen mit einem durchleuchtenden, vielfarbigen Schmelz zur Anwendung, das man in neuester Zeit richtig als Malerschmelz — *émail peint* — bezeichnet hat. Gleichwie das auf Kupferfond inkrustirte billigere Grubenschmelz seit dem Schluss des 11. Jahrhunderts das theuere Zellenemail auf goldener Grundlage allmählich verdrängte, so fand das *émail champlevé* bei der entwickelten Spitzbogenkunst des 14. Jahrhunderts keinen Raum mehr, sich weiter

zu entwickeln, und trat jetzt vereinzelt der transparente Malerschmelz auf reliefirtem, figuralem Tiefgrunde an Stelle des Grubenschmelzes.

E. Emaillirte Reliquienkapsel Erzbischofs Egbert zur Aufnahme des St. Petrus-Stabes im Domschatz zu Limburg.

Von den vielen, im Auftrage und unter Leitung Erzbischofs Egbert hergestellten Werken der kirchlichen Goldschmiede- und Schmelzkunst hat sich noch ein drittes, reichverziertes Reliquiar in origineller Form und Verzierungsweise erhalten, das heute nicht mehr an primitiver Stelle, im Trierer Domschatze, sondern in dem zu Limburg an der Lahn aufbewahrt wird. Unsere Aufgabe geht in den vorliegenden Studien nicht dahin, eine Detailbeschreibung der vielen formschönen Einzelheiten dieses Meisterwerks alttrierischer Goldschmiedekunst hier folgen zu lassen, zumal eine eingehende Beschreibung dieser seltenen Reliquienkapsel unter Beigabe einer polychromen Abbildung bereits 1866 in dem Specialwerke von Ernst aus'm Weerth erfolgt ist. Auch in der Zeitschrift für christliche Archäologie von von Quast und Otto, Bd. II. p. 256 hat schon früher eine Besprechung desselben stattgefunden. Unsere Aufgabe besteht im Folgenden vorzugsweise darin, nur auf die vielen figuralen Zellenschmelze hinzuweisen, mit denen dieses merkwürdige Stabreliquiar mit seinem kapselförmigen Rundknauf kunstreich ausgestattet ist. Um auf dem Abschlussknaufe eine Reihe von Feldern zu gewinnen, in welchen figurale Schmelzwerke passend anzubringen waren, hat der Goldschmied den Knauf durch filigranirte Streifen oder Bänder mit aufgesetzten Edelsteinen in der Weise

verziert, dass er ihn zunächst durch einen horizontal laufenden, filigranirten Streifen in zwei Hälften theilte. Jede dieser beiden Halbkugeln in einem Durchmesser von 0,10 cm wird durch zwei sich durchkreuzende Bügel in vier gleiche Felder getheilt, die der Goldschmied zur Aufnahme seiner eingeschmelzten figürlichen und ornamentalen Darstellungen geschickt verwandt hat. Die obere Hälfte des Knaufes, welche auf dem Durchkreuzungspunkte der Bügel fünf eingekapselte Edelsteine *à cabochon* zeigt, hat der *aurifaber* polychrom durch vier eingesetzte Goldbleche verziert, in deren breiten Umrahmungen die vier Ezechielischen Thiersymbole der Evangelisten in leuchtenden Zellenschmelzen dargestellt sind. In den vier gleichen Kompartimenten der untern Kugelhälfte ersieht man, von breiten Goldrändern eingefasst, ebenfalls in Zellenschmelz die Brustbilder der hl. Petrus, Valerius, Maternus und Eucharius. Gleichwie der Knauf des in Rede stehenden Reliquiars mit acht Zellenschmelzen gehoben und verziert ist, so hat der Goldschmied nach Anordnung Egberts auch die Ausmündung des Rundstabes, auf welcher die kugelförmige Kapsel sich erhebt, mit acht Heiligenfiguren in Zellenschmelz dekorirt, welche in Halbbildern acht Apostel darstellen, deren Namen unterhalb der eingeschmelzten Halbfiguren in *niello* zu lesen sind. Wie der Augenschein lehrt, stimmen die vier Typen der Evangelisten in Zellenschmelz in Komposition, Farbengabe und technischer Ausführung mit jenen Ezechielischen Thiersymbolen ziemlich überein, wie solche ebenfalls in Zellenschmelz an dem vorher beschriebenen Egbertsschrein ersichtlich sind. Die acht Halbbilder der Apostel am oberen Rundstab gleichwie die vier Brustbilder in der untern Hälfte des Abschlussknaufes, alle trapezförmig in Goldblech eingelassen, zeigen nicht jenen

strengen Typus in Gesichtsausdruck und Haltung, wie dies an byzantinischen Vorbildern des 10. und 11. Jahrhunderts der Fall ist, sondern verrathen eine freiere, naturalistische Auffassung, wodurch bereits am Schlusse des 10. Jahrhunderts die in ständiger Entwickelung begriffene bildende Kunst des Abendlandes sich von der fast stereotypen, hieratisch geregelten Darstellungsweise der byzantinischen Ikonographie unterschied.

Was nun die Schmelzfarben betrifft, welche die Trierer Goldschmiede der Schule Egberts zur Herstellung dieser 16 verschiedenen Bildwerke angewandt haben, so ist darauf hinzuweisen, dass die Farbskala, deren sich diese Künstler bedienten, noch eine ziemlich beschränkte war und nicht den Vergleich mit der reicher versehenen Palette der byzantinischen Schmelzwirker aushalten konnte, die einige Jahrzehnte vorher die berühmte Limburger Staurothek wahrscheinlich in den fiskalischen Werkstätten des *Zeuxippus* am Goldenen Horn angefertigt hatten. Hinsichtlich der Schmelzfarben, die an dem in Rede stehenden Reliquiar bei den figürlichen Darstellungen immer wiederkehren, sei bemerkt, dass im Ganzen sieben Farbnüancirungen ersichtlich sind. Unter diesen Schmelzen zeichnen sich durch ihre Durchsichtigkeit ein Smaragdgrün, ein vortreffliches Roth, dem Rubin ähnlich, ferner ein helles Ultramarin besonders aus. Die Untergewänder markiren sich in graubläulichen Schmelzfarben; die gelbe Farbe ist seltener anzutreffen. An den schmalen Gewandstreifen macht sich ein undurchsichtiges Ziegelroth bemerklich. Das Inkarnat der Gesichtszüge, an byzantinischen Schmelzwerken äusserst klar und durchsichtig gehalten, tritt hier noch dunkel — *opaque* — und undurchsichtig auf. Wenn man die verschiedenen Schmelztöne an der in Rede stehenden Reliquienkapsel mit den vortrefflichen, durchschimmernden und

mannigfaltig abgetönten Schmelzfarben vergleicht, wie sie an den Prachtwerken der byzantinischen Schmelzwerke der Sammlung Swenigorodskoï, besonders aber an der auf Seite 84—89 besprochenen byzantinischen Staurothek ersichtlich sind, gewinnt man die Ueberzeugung, dass die Schmelzwirker der Trierer Schule bei Wiedergabe der Emailfarben noch mit Schwierigkeiten zu kämpfen und nur über eine beschränkte Zahl von Schmelzfarben zu verfügen hatten. Auffallend muss es ferner erscheinen, dass weder der reich ausgestattete Abschlussknauf noch auch die obere Ausmündung des Rundstabes mit der altererbten eingekapselten Verglasung — *verroterie* — ausgestattet ist, welche an den übrigen Prachtwerken der Schule Egberts, ebenso an der Limburger Staurothek eine hervorragende Stelle einnimmt. Anstatt mit eingekapselten Verglasungen haben die Goldschmiede Egberts das Stabreliquiar mit filigranirten Bandstreifen, auf welchen Edelsteine und Perlen aufgesetzt sind, überreich ornamentirt. Ueberdies sind die Fassungen — *lectuli* — dieser Edelsteine erhaben aufgesetzt, *à jour* durchbrochen und ruhen auf zierlichen Bogenstellungen von Filigran, wodurch die Edelsteine, obwohl farbige Folien fehlen, doch genügend Licht und Glanz erhalten.

Wir müssen mit Grund befürchten, unsere Hauptaufgabe, nämlich den Nachweis zu erbringen, wo noch im Abendlande byzantinisirende Zellenschmelze zu finden seien, zu sehr aus dem Auge zu verlieren, wenn wir weiter bei Besprechung der vielen in Goldblech getriebenen figürlichen Darstellungen am untern Schaft unseres Reliquiars verweilen wollten. Hinsichtlich dieser Figuren in Halbbildern, welche zehn Päpste und ebensoviele Trierer Bischöfe darstellen, erlangt man die Ueberzeugung, dass die *aurifabri* unter Leitung Egberts neben der Kunst, Edelsteine

zu fassen und Zellenschmelze anzufertigen, mit besonderer Vorliebe auch das *opus propulsatum* oder *malleatum* zur Wiedergabe von figürlichen Darstellungen als *basreliefs* handhabten. Leider hat von sämmtlichen Werken der kirchlichen Goldschmiedekunst aus den Tagen Egberts die Limburger Reliquienkapsel mit dem Petrusstabe die meisten Beschädigungen erlitten. Nicht nur sind die Zellenschmelze theils verschwunden, theils sehr beschädigt, sondern auch die getriebenen Halbfiguren sind in einer Weise verletzt und eingedrückt, dass viele derselben kaum mehr zu erkennen sind.

Als glücklicher Umstand ist es zu betrachten, dass heute noch die beiden ausführlichen Inschriften erhalten sind, in welchen Egbert als Geschenkgeber der Reliquienkapsel, gleichwie am St. Andreas-Altar, das grosse Anathem über denjenigen ausspricht, der das Kunstwerk mit seinem theuren Inhalte der Trierer Kirche entziehen würde. In derselben Inschrift von niellirten Grossbuchstaben theilt der schaffensfreudige Trierer Präsul auch mit, welchen Theil des Petrusstabes die goldene *theca* umschliesst und wann das Reliquiar angefertigt worden ist. Als Jahreszahl ist nämlich das Jahr 980 genau bezeichnet. Die Indiktion ist verloren gegangen; nach Browerus würde die achte zu ergänzen sein. Betrachtet man aufmerksam die 16 figuralen Schmelzwerke, mit welchen die Kapsel ausgestattet ist, desgleichen auch die ziemlich derb gehaltenen Halbbilder der *Series* von Päpsten und Trierer Bischöfen, so dürfte die Ansicht wohl nicht von der Hand zu weisen sein, dass das in Rede stehende Reliquiar als ältestes der vier auf unsere Tage gekommenen Meisterwerke der Trierer Emailleure auch schon aus dem Grunde zu bezeichnen ist, weil Egbert erst im Jahre 975 von Otto II. auf den erzbischöflichen Stuhl erhoben wurde.

Noch eine Frage wäre hier hinsichtlich der Arbeitsstätte zu stellen, in welcher Egbert die vier heute noch bekannten Meisterwerke der kirchlichen Goldschmiedekunst, desgleichen auch jene zahlreichen Prachtwerke herstellen liess, die er dem Berichte von Zeitgenossen zufolge an verschiedene Kirchen freigebig verschenkte.

Es dürfte einleuchtend sein, dass Egbert trotz seiner Vorliebe für kirchliche Goldschmiedekunst nicht schon im fünften Jahre nach seiner Erhebung auf den erzbischöflichen Stuhl in der Lage gewesen sei, die prächtige emaillirte Reliquienkapsel zur Aufnahme des St. Petersstabes in ihrer überreichen Ausstattung mit Zellenschmelzen und getriebenen Arbeiten anfertigen zu lassen, wenn derselbe nicht eine blühende *fabrica* für Anfertigung kirchlicher Goldschmiedearbeiten in Trier bereits vorgefunden hätte. Schon im Vorgehenden haben wir der Ansicht Ausdruck gegeben, dass Egbert die bereits vorfindliche Werkstätte der *aurifabri* in den Vorhöfen der reichen St. Maximin-Abtei zu Trier beauftragt habe, mit reichlich dargebotenen Mitteln von den dort befindlichen kunstgeübten Benediktiner-Mönchen jene Werke der kirchlichen Goldschmiedekunst zunächst für seine Domkirche anfertigen zu lassen, die bei den vorhergegangenen Raubzügen der Normannen in Abgang gekommen sein dürften. Wenn auch diese nicht zu kühne Annahme sich heute noch nicht durch geschichtliche Dokumente erhärten lässt, so spricht doch für das Vorhandensein einer Goldschmiedewerkstätte in dem Bereiche der hochangesehenen Benediktinerabtei Triers der Umstand, dass zu gleicher Zeit in grössern deutschen und italienischen Benediktinerabteien solche klösterliche Werkstätten für Anfertigung kirchlicher Geräthe und Gefässe bestanden. So lässt sich nachweisen,

dass bereits in den Tagen des berühmten Abtes Desiderius eine Schule für Miniaturmalerei, Goldschmiede- und Giesskunst in Monte Casino bestanden habe. Ferner wurde die Miniaturmalerei. Elfenbeinschnitzerei und Goldschmiedekunst auch in den Vorhöfen der Abteien St. Gallen, Fulda, Reichenau, St. Pantaleon zu Köln und wahrscheinlich auch in der vom grossen Anno in Siegburg gegründeten Abtei in ansehnlichem Umfange betrieben. [1]) Zur Gründung seiner Lieblingsstiftung Siegburg berief Erzbischof Anno Mönche von St. Maximin; es liegt nun die Annahme nahe, dass mit diesen Trierer Conventualen auch Goldschmiede sich in Siegburg einbürgerten, von deren Nachfolgern jene herrlichen Reliquienschreine und tragbaren Altärchen Entstehung gefunden haben, die, mit prächtigen Grubenschmelzen verziert, heute noch in der Pfarrkirche zu Siegburg ein geschütztes Asyl gefunden haben.

Noch sei hinzugefügt, dass einem ältern Berichte zufolge im Kirchenschatz von St. Maximin grossartige und reichverzierte Werke des Erzgusses und der Goldschmiedekunst noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts sich vorfanden, die zu der Annahme berechtigen, dass dieselben von äusserst geschickten *opifices* der abteilichen Werkstätte ausgeführt worden seien. Diesen Berichten älterer Schriftsteller zufolge habe der Schatz von St. Maximin unter vielen anderen kostbaren Kirchenzierden einen goldenen Altaraufsatz — *pala d'oro* —, grosse Kronleuchter — *coronae luminariae, phari* — desgleichen auch einen prachtvollen figuralen

---

1) Dr. von Swenigorodskoï verdanken wir die Mittheilung, dass heute noch in den reichen russischen Klöstern zu Moskau, Kiew, St. Petersburg, desgleichen auch in den grossen Klöstern des Berges Athos die verschiedenen Zweige kirchlicher Kunst von Basilianer-Mönchen Pflege und Ausübung finden.

Brunnen — *cantharus* — besessen. Dieser letztere sei von einem Mönche Gosbert als grossartiger Bronceguss hergestellt worden und habe noch bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts bestanden. Hieraus liesse sich folgern, dass vielleicht noch vor dem Einfalle der Normannen auf Grundlage ererbter klassisch-römischer Kunstreminiscenzen in der grössten und reichsten Stadt Germaniens, dem deutschen Rom, eine klösterliche Werkstätte und zwar in den Vorhöfen von St. Maximin bestanden habe. Durch Aufträge Egberts reichlich unterstützt, dürfte dieselbe am Schlusse des 10. Jahrhunderts den Zenith ihrer Entwicklung zur selben Zeit erreicht haben, als auch nachweisbar in Norddeutschland eine solche kirchliche Domwerkstätte für metallische Künste unter Leitung und nach Entwürfen Bischofs Bernward in Hildesheim blühte.[1])

F. Mit Zellenschmelzen verzierter Frontaleinband im Domschatze zu Trier; Zellenschmelze in westfälischen und sächsischen Kirchen.

Aus der reichen Sammlung von Codices und Incunabeln des im Anfang dieses Jahrhunderts verstorbenen Trierer Grafen Kesselstatt, früher Dompropst zu Paderborn, gelangten durch Vermächtniss desselben in den Besitz des Trierer Doms unter anderen vier mit reich ausgestatteten Frontaleinbänden verzierte Pergamentcodices des 10. bis 12. Jahrhunderts. Dieselben wurden beim Ausbruch der französischen Revolution ihres metallischen Werthes wegen, nachdem sie in frühern Zeiten verschiedenen Stifts- und Domkirchen der Diözesen Pader-

---

[1]) Der h. Bernward von Hildesheim, von St. Beissel S. J. Seite 14. Hildesheim bei Aug. Lax. 1895.

born und Hildesheim zur hervorragenden Zierde gereicht hatten, verkauft. Unter diesen vier kostbaren Frontaleinbänden zeichnet sich besonders aus das älteste *frontale*, bezeichnet mit Nr. 139, *alias* 120. Es muss dahingestellt bleiben, ob dieser prächtige *codex membranaceus* mit seinen vielen charakteristischen Initial- und Miniaturmalereien der Abtei Helmwardshausen oder der Dombibliothek zu Paderborn angehört habe. Die zahlreichen Emails, welche die Frontaldecke dieses Evangelistarium überreich verzieren, könnten vielleicht zum Beweise dienen, dass auch in westfälischen Benediktinerabteien die Goldschmiedekunst von klösterlichen *opifices* mit Meisterschaft geübt worden sei und dass man es auch in den reichen Abteien des Bisthums Paderborn schon im 11. Jahrhundert verstanden habe, Zellenschmelze nach byzantinischen Vorbildern anzufertigen. Wie die heute offenen *lectuli* erkennen lassen, war ehemals der in Rede stehende Frontaleinband mit 21 grössern und kleinern Zellenschmelzen aufs reichste ausgestattet, von denen sich heute nur noch 12 in ihrer Vollständigkeit erhalten haben. Leider fehlen die grössern Emails an den vier Ecken unseres *frontale*, welche, nach den heute leeren Kapseln zu urtheilen, einen ziemlichen Umfang im Quadrat aufzuweisen hatten.

Wie die meisten Frontaldecken des 10. und 11. Jahrhunderts durch reichverzierte Kreuzbalken in vier Theile abgegrenzt wurden, so ist auch eine gleiche Eintheilung an der vorliegenden Frontaldecke durch breite, mit Filigran und Edelsteinen verzierte Kreuzbalken hergestellt worden. In diesen vier Kreuzzwickeln sind in meisterhaft getriebener Arbeit die vier Symbole der Evangelisten in halb erhabener Arbeit ersichtlich. Der reichste Schmuck entfaltet sich in den vier Kreuzstreifen, die von einem mittleren Rundmedaillon ausstrahlen. Letzteres ist abwechselnd mit

Filigran und zierlich gefassten Edelsteinen verziert, zwischen welchen sieben eingekapselte Zellenschmelze in Dreieckform aufgesetzt sind, von denen eins in Verlust gerathen ist. Auf den Langbalken des Kreuzes sind je zwei längere Emailstreifen auf Goldfond ersichtlich, auf den Querbalken jedoch nur je ein emaillirter Goldstreifen. Ferner zeigen sich in der breiten Umrandung, welche die kostbare Einbanddecke nach vier Seiten einfasst, eingekapselte Zellenschmelze, die auf Goldfond Rundmedaillons und quadratische Muster erkennen lassen. Es gewinnt den Anschein, als ob sämmtliche Zellenschmelze dieses *frontale* von einer Centralwerkstätte auf Bestellung hin bezogen worden seien und nicht von demselben Goldschmied herrühren, der die getriebenen Bildwerke der vier Evangelisten angebracht und die *in lectulis* gefassten Edelsteine und Perlen aufgesetzt hat. Auffallender Weise haben die verschiedenen Musterungen dieser zierlichen Emails grosse Aehnlichkeit mit den Dessins der vielen *émaux de plique,* welche die Umrandungen der im Folgenden beschriebenen Kreuze des Essener Schatzes aufzuweisen haben. Es lohnte sich der Mühe, wenn weiter von sachkundiger Seite Nachforschungen angestellt würden, ob sich nicht in westfälischen und sächsischen Kirchen noch vereinzelte Ueberreste von byzantinisirenden Zellenschmelzen in abendländischen Musterungen erhalten haben, welche als Beweise zu betrachten sein würden, dass auch in westfälischen und sächsischen Abteien die beliebte Kunst, Zellenschmelze auf Goldfond herzustellen, in jenen Tagen geübt wurde, als in einer westfälischen oder sächsischen Abtei der oft citirte Mönch Theophilus sein einschlagendes Buch, die *Schedula diversarum artium,* verfasst hat.

Dass die Anfertigung von Zellenschmelzen im Beginne des 11. Jahrhunderts nicht als Monopol in den Werkstätten

einzelner weniger Abteien geheimnissvoll stattgefunden habe, sondern dass auch in reichern westfälischen Klöstern die im Beginn des 11. Jahrhunderts so sehr beliebte Technik des Zellenschmelzes geübt wurde, dafür dienen zum Belege die Angaben eines sachkundigen Archäologen, des frühern Generalkonservators der preussischen Monumente, F. von Quast. Dieser theilt in seiner Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst im 2. Band, Seite 265—267 ausführlicher mit, dass im Dom zu Minden ein vergoldetes Prachtkreuz im spätgothischen Stile sich befinde, welches, wie bereits Lübke[1]) berichtet habe, mit einem prächtigen, lorbeerbekränzten Imperatorenkopf einer grossen antiken Camee verziert sei, desgleichen mit sehr feinen, geschmackvoll emaillirten Rosetten. Es sollen sich diese auf vier quadratischen Emailplatten befinden, mit welchen die Kreuzarme belegt sind. Unserm Gewährsmann zufolge zeigen dieselben „byzantinisirende Technik und Formen, welche denen des Evangeliariums zu Echternach ganz ähnlich sind, nur dass die eingeschmelzten Farbtöne schon mehr an deutsche Arbeiten erinnern“. Es unterliegt keinem Zweifel, dass das eben bezeichnete Prachtkreuz des Domes zu Minden in spätern Jahrhunderten gothisch umgestaltet worden ist und dass die ebengedachten grossen Zellenschmelze nebst der antiken Camee von einem ältern Vortragekreuz des 11. Jahrhunderts bei einer spätern Umgestaltung, ihrer Seltenheit wegen, wieder zur Anwendung gebracht worden sind.

Lübke berichtet ferner in seinem unten citirten Werke Seite 406, dass im Dom zu Minden ebenfalls ein ganz mit Goldblech überzogenes, merkwürdiges Reliquienkästchen in seiner

---

[1]) Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Seite 414.

reichen Verzierungsweise noch an das Zeitalter der Ottonen erinnere. Nach den vier Hauptrichtungen hin sei als Centrum ein Kopf angebracht, der von jeder Seite derart von greifenförmigen Thieren begleitet werde, dass die palmettenartigen Schwänze je zweier verschiedener Gruppen sich auf den schrägen Axen gegen einander emporrichten. Die vier Köpfe und acht Halbgreifen seien genau in derselben Weise wie am Theophania-Kreuze zu Essen auf dem goldenen Grunde eingelegt, also nach dem Princip der *émaux champlevés* behandelt, während die einzelnen Farben, welche meist durchsichtig und in sehr tiefen, kräftigen Tönen gehalten seien, nur als *cloisonnés* durch Goldfäden von einander getrennt erscheinen.[1]) Auch im Münsterlande, in der Pfarrkirche zu Senden, soll sich nach Lübke (S. 412) ein alterthümliches, mit Goldblech überzogenes Kreuz befinden, das unter anderm reichen Schmuck auch mit Email versehen sei, „auf welchen kleine Figuren in Gold ausgeführt sind“. Lübke glaubt, dass dasselbe dem 10. Jahrhundert angehöre. Ein anderes, von demselben Autor (S. 413) beschriebenes Kreuz befindet sich im Domschatz zu Osnabrück, das mit Goldblech überzogen und mit Filigranarbeit und gefassten Edelsteinen und Cameen verziert ist. Auf der Rückseite desselben zeigen sich emaillirte Darstellungen, theils Arabesken, theils Evangelistenzeichen. Nach Kugler soll sich auch in dem reichen Schatze zu Quedlinburg „das Bild des Gekreuzigten in Gold und Emailfarben im hochalterthümlichen Stile der Kunst von Byzanz“ befinden und zwar „an der Vorderseite eines kleinen Kreuzes in Kupfer“.

---

[1]) Wir sind bei Aufzählung dieser westfälischen Emails einfach den Angaben zweier Fachmänner gefolgt und müssen es bedauern, an Ort und Stelle von diesen seltenen eingeschmelzten Arbeiten nicht selbst Einsicht genommen zu haben.

In dem reichhaltigen Schatz des Domes zu Hildesheim haben sich heute aus den Tagen des h. Bernward, des Patrons der Goldschmiedezunft, keine byzantinisirenden Zellenschmelze erhalten, die zum Belege dienen können, dass in den Tagen Bernwards, des Erziehers Otto's III., in der Domwerkstätte zu Hildesheim, ähnlich wie in Trier, die in der Ottonenzeit so bevorzugte Technik des Zellenschmelzes gekannt und geübt worden sei. Nur an dem prachtvollen Krondiadem, welches das Haupt der Büste des h. Oswald ziert, ersieht man nach dem sachkundigen Berichte St. Beissels[1]) im Ganzen 12 in abwechselnden Motiven gemusterte Emailplättchen, welche als polychrome Ornamente auf drei Kronschildchen zu je vier als *émaux de plique* aufgesetzt sind. Nachdem wir fast sämmtliche in diesen Studien angeführten Zellenschmelze an Ort und Stelle in Augenschein genommen haben, gestehen wir ein, die formschönen Emails an der Oswaldkrone nicht durch Autopsie kennen gelernt zu haben. Nach den Mittheilungen von *P.* Beissel will es uns scheinen, dass die merkwürdige Zierkrone auf der *herma* des h. Oswald nebst ihren Zellenschmelzen nicht von den Goldschmieden der Schule Bernwards hergestellt worden ist, sondern als reichverzierte Kroninsignie ehemals eine andere Bestimmung hatte. Es gewinnt den Anschein, dass die an dieser Krone befindlichen Zellenschmelze entweder auf Handelswegen vom Goldenen Horn bezogen wurden oder dass dieselben als Cimelien, vielleicht aus dem Schatze der Ottonen herrührend, zur Verzierung der in Rede stehenden Krone verwandt worden sind.

---

[1]) Der h. Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst, von Stephan Beissel S. J. Hildesheim 1895. Seite 22. Druck und Verlag von Aug. Lax.

Im Interesse der archäologischen Wissenschaft wäre es zu wünschen, dass in nächsten Zeiten unter Beigabe der nöthigen polychromen Abbildungen eine eingehende Beschreibung dieser merkwürdigen Krone im Hinblick auf formverwandte Krondiademe erfolge, wie solche sich heute noch als Krönungsinsignien im Abendlande vorfinden. Alsdann würde auch ins Klare zu setzen sein, aus welcher Werkstätte die zierlichen Zellenschmelze hervorgegangen sind, mit welchen die Oswaldkrone besetzt ist, und ob die Musterungen derselben mit jenen eingeschmelzten Dessins übereinstimmen, die sich an den Essener Kreuzen aus der Ottonen-Zeit so zahlreich vorfinden.

G. Goldener Frontaleinband Erzbischofs Egbert, aus der Abtei Echternach, heute befindlich im Schlosse Friedensstein zu Gotha.

Während der verhältnissmässig kurzen Amtsführung Erzbischofs Egbert gingen aus seiner Werkstätte zu Trier eine grosse Zahl von vortrefflichen Werken der kirchlichen Goldschmiedekunst hervor, die nicht allein seiner Domkirche, sondern als Geschenke des freigebigen Kirchenfürsten auch vielen anderen Kirchen zur hervorragenden Zierde gereichten. Leider fielen die meisten aus Egberts Schule hervorgegangenen Meisterwerke der Goldschmiede- und Schmelzkunst, weil dieselben aus Gold und Silber verfertigt und mit Perlen und Edelsteinen reich verziert waren, in den religiösen und civilen Umwälzungen der letzten Jahrhunderte einem unrühmlichen Untergang anheim. Die wenigen heute noch geretteten Meisterwerke aus den Tagen Egberts vermögen kaum, ungeachtet ihrer kompositorischen und künstlerisch-technischen Vollendung, ein auschauliches Bild zu verschaffen von der hervorragenden Thätigkeit der Trierer *opifices*

vornehmlich auf dem Gebiete der eingeschmelzten Arbeiten, der *„adiectio vitri“*. Zu den vortrefflichsten Arbeiten in Zellenemail, die uns aus den Tagen Egberts überkommen sind, ist jener unvergleichliche, goldene Frontaleinband zu rechnen, dessen innere und äussere Umrandungen und Einfassungen mit einer grossen Zahl von Emailstreifen auf's reichste ausgestattet sind.

Es liegt die Annahme nahe, dass nach dem frühen Heimgang Kaiser Otto's II. seine Gemahlin Theophania den Beschluss gefasst habe, für die Abtei Echternach, eine bevorzugte Stiftung der sächsischen Kaiser, einen im Innern und Aeussern auf's reichste ausgestatteten Evangelienkodex anfertigen zu lassen. Da Echternach zur Erzdiöcese Trier gehörte und die dortige Schule vornehmlich auf dem Gebiete der Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst unter Leitung Egberts sich eines grossen Rufes erfreute, so ist es zu erklären, dass die Kaiserin-Regentin in ihrem und im Namen ihres minderjährigen Sohnes König Otto's III. dem am Hofe hochangesehenen Erzbischofe den ehrenvollen Auftrag ertheilte, durch die kunstgeübten *fratres* seiner Trierer Werkstätte die kaiserliche Votivgabe im Innern und Aeussern auf's reichste herstellen zu lassen.

In welcher Weise Egberts Schule sich dieses kaiserlichen Auftrages entledigte, haben wir bereits im Jahre 1860 bei ausführlicher Beschreibung des kostbaren Frontaleinbandes des Echternacher Evangelistariums, heute aufbewahrt im Herzoglichen Museum zu Gotha, nachzuweisen gesucht.[1])

---

[1]) Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Herausgegeben von F. von Quast und H. Otte. 2. Bd. 6. T. O. Weigel. 1860. Seite 241—249.

Die nächste Aufgabe in den vorliegenden, übersichtlichen Studien besteht nachträglich darin, noch den Nachweis zu erbringen, wie es der Egbertschule gelungen ist, durch eine grosse Zahl der vortrefflichsten Zellenemails die äusseren Umrandungen und Einfassungsborden des Frontaleinbandes des Prachtkodex auf's glänzendste auszustatten.

Wie an den meisten goldenen Frontalien des 10. und 11. Jahrhunderts reichen sich auch hier drei Künste die Hand, um die Einbanddecke reichgemalter Evangeliarien auch im Aeussern kunstreich zu schmücken: der Elfenbeinschnitzer füllte nämlich mit einer figuralen Skulptur zumeist die Mitte des Frontaldeckels aus; die nach den vier Seiten der mittlern Elfenbeinskulptur sich ergebenden Flächen wurden vom Goldschmied mit dem *opus malleatum* oder *propulsatum* in Goldblechen als *Basreliefs* ausgestattet; die äussere Umrandung endlich pflegte man durch filigranirte Bandstreifen zugleich mit eingefassten Edelsteinen zu verzieren, welche nicht selten mit länglich-viereckigen Plättchen von glänzenden Zellenschmelzen abwechselten. Eine solche traditionelle, systematische Verzierungsweise findet sich auch an dem goldenen Frontaldeckel durchgeführt, welcher aus Egberts Schule hervorgegangen ist, und zwar in einer Weise, dass die Lieblingstechnik des kunstsinnigen Kirchenfürsten, nämlich die Anwendung von goldenen Zellenschmelzen, eine hervorragende Stelle einnimmt.

Was nun zunächst das Elfenbeinrelief in der Mitte des Frontaldeckels betrifft, so sei bemerkt, dass der Elfenbeinschnitzer in ziemlich derber, naturalistischer Auffassung die Kreuzigung des Heilandes in einer Weise zur Darstellung gebracht hat, dass er mit den Ueberlieferungen der klassisch-römischen Zeit und mit den stereotypen Darstellungen der byzantinischen Formenwelt

vollständig gebrochen hat und aus seiner eigenen Individualität Gebilde schuf, die das Erwachen germanischen Formensinns in seiner naiven Ursprünglichkeit zu erkennen geben. Höher jedoch als der Elfenbeinschnitzer stand, was figurale Bildwerke betrifft, der Goldschmied, der die vielen figürlichen Darstellungen, die Kreuzigungsgruppe nach vier Seiten gleichmässig einfassend, in halb erhabener Arbeit aus dünnen Goldblechen hergestellt hat. Dieser *aurifaber,* der in seinen halb erhabenen Arbeiten sich offenbar noch an byzantinische Vorbilder anschloss, hat es nicht unterlassen, auf den Langseiten der Umrahmung unter mehreren Heiligenfiguren auch die stehenden Bildwerke der kaiserlichen Geschenkgeberin und ihres königlichen Sohnes als zierliche *Basreliefs* anzubringen. Man sieht nämlich links vom *Crucifixus* das zart ausgeführte Bild der *donatrix* mit dabei befindlicher Inschrift: *„Theophaniu imp(eratrix)"*, und auf der rechten Seite den Sohn der Kaiserin, nämlich Otto III. in sehr jugendlichen Zügen mit der Bezeichnung: *(Otto) rex.* Mit Bezug auf die figürlichen Darstellungen der beiden Geschenkgeber, die auch hinsichtlich der genauen Wiedergabe der kaiserlichen Gewandungen von Interesse sind, lässt sich folgern, dass der prachtvolle Frontaleinband nach dem im Jahre 983 erfolgten Tode Otto's II. Entstehung fand, während sein Sohn noch König war, aber vor dem Tode seiner Mutter (991).

Zu unserer nächstliegenden Aufgabe, nämlich der Besprechung der Zellenschmelze am Egbertkodex, übergehend, sei bemerkt, dass der Schmelzkünstler 52 emaillirte Bandstreifchen in die äussere Umrandung, auf den Einfassungsrahmen der Elfenbeinskulptur und in die schmalen Streifen eingelassen hat, welche, vom Elfenbeinrelief ausgehend, ein stattliches Kreuz formiren. Ein genauer Vergleich der Musterungen dieser vielen Zellenschmelze an

unserm Frontaleinband mit denen am Egbertschrein ergibt, dass fast dieselben Dessins in formverwandter Musterung und Farbengabe an beiden Prachtwerken in gleicher Art und Weise sich vorfinden. Im Hinblick auf die vollständige Uebereinstimmung der ornamentalen Compositionen dieser Zellenschmelze lässt sich mit einiger Sicherheit der Schluss ziehen, dass beide Prachtwerke in der Trierer Werkstätte von einer und derselben Meisterhand hergestellt worden sind. Dass dies der Fall gewesen ist, ergibt sich auch aus der Farbenskala, die an den Zellenschmelzen des Egbertschreins in gleicher Weise wie auch an den Emailstreifen des Frontaleinbandes zu ersehen ist. An den 50 heute noch vortrefflich erhaltenen Zellenschmelzen des Echternacher Frontaleinbandes findet man nämlich in durchsichtigem Schmelz ein tiefblaues, grünes und tiefrothes Email. Als undurchsichtige Schmelzfarben machen sich geltend ein türkisartiges Blau, ein Hellgrün, ferner noch ein gelblicher und ein matter weisser Schmelz. Noch ein drittes charakteristisches Ornament hat der Egbertschrein, beschrieben auf Seite 93—106, mit dem jetzt in Gotha befindlichen Einbanddeckel durchaus gemeinsam. Es wechseln nämlich an beiden Prachtwerken mit den zahlreichen emaillirten Bandstreifen kleinere filigranirte Goldbleche immer wieder ab, die kreuzförmig in der Weise ornamentirt sind, dass von einem mittlern gefassten Edelsteine oder einer Perle nach den vier Ecken hin herzförmig gebildete Goldkapseln ausstrahlen, deren Mitte mit gespalteten Almandinen ausgefüllt ist, eine Verzierungsweise, die, wie früher bemerkt, noch aus merovingisch-fränkischer Zeit herrührt, welche aber auch bei byzantinischen Schmelzwerken als Abwechselung sich traditionell erhalten hat.

In letzten Jahren ist die Basilika des h. Willibrord zu Echternach mit reichen Mitteln des Luxemburger Landes stilvoll

wiederhergestellt worden. Leider aber sind in den letzten Jahrhunderten die goldenen und silbernen Gefässe, mit welchen kaiserliche Donatoren die Stiftung Echternach reichlich ausgestattet hatten, im Drange der Zeiten spurlos verschwunden.

Noch bis zum Abschluss des vorigen Jahrhunderts hatte sich jedoch unter andern Kleinodien auch das eben besprochene Evangelistarium, das Geschenk der Mutter Otto's III., was den reichen Emailschmuck betrifft, ziemlich unverletzt erhalten. Durch die Nothlage der Zeit gedrängt, sahen sich am Ende des vorigen Jahrhunderts die Conventualen der uralten Abtei Echternach nach Aufhebung derselben veranlasst, mit dem kostbaren Evangelistarium über den Rhein nach Deutschland zu flüchten (1801), um dasselbe dem Herzog Ernst II. von Sachsen-Altenburg-Gotha, einem Kenner und Sammler alter Codices, zum Kaufe anzubieten. Es ist seither nicht bekannt geworden, welche Summe den armen, vertriebenen Benediktinermönchen, die, ihrer Existenzmittel beraubt, gezwungen waren, den kostbaren Codex zu veräussern, ausgezahlt worden ist. Ohne Zweifel dürfte die Kaufsumme in der damaligen geldknappen Zeit, in Anbetracht des immensen Werthes, den das Prachtstück heute besitzt, wenig bedeutend gewesen sein.

Nachdem in letzten Jahren, durch die Mittel der Hohen Rheinischen Landstände reichlich unterstützt, der in Trier aufbewahrte Karolingercodex der Ada im Innern und Aeussern in einer Prachtausgabe vielfarbig wiedergegeben und wissenschaftlich beschrieben worden ist, dürfte es auch an der Zeit sein, dass das hervorragendste Werk des grossen Egbert, welches, was innere und äusere Ausstattung betrifft, kaum im Deutschen Reiche eine Parallele kennt, mit den Mitteln der herzoglich sachsen-coburgischen Landesregierung der deutschen Wissen-

schaft und Kunst in einer solchen Weise zugänglich gemacht würde, wie Excellenz von Swenigorodskoï die genaue Kenntniss byzantinischer Zellenschmelze in seinem oftgedachten Prachtwerke gefördert und verallgemeinert hat.

H. Vier mit abendländischen Emails verzierte Vortragekreuze im Schatze des ehemaligen Hochstiftes Essen.

Kaiser Friedrich, welcher eine besondere Vorliebe für die Goldschmiedekunst des Mittelalters hegte und auch eine Privatsammlung ausgewählter Werke der *ars aurifabrilis* mit Sachkenntniss angelegt hatte, war von dem Wunsche beseelt und lieh demselben auch öfters beredten Ausdruck, in gelegener Zeit am Fusse des Kölner Doms eine internationale Ausstellung von heute noch erhaltenen Prachtwerken der kirchlichen und profanen Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance ins Leben zu rufen. Der allzu frühe Heimgang des hochbegabten, kunstsinnigen Fürsten hat leider die Ausführung dieses Projektes verhindert. Wenn unter seinem Protektorate dieser kaiserliche Gedanke unter Beihilfe der Bischöfe des Deutschen Reiches verwirklicht worden wäre, dann würde es einleuchtend geworden sein, dass der alte Theophilus in seiner *Schedula diversarum artium* Recht hatte, wenn er, wie früher schon bemerkt, darauf hinwies, dass das kunstfertige Deutschland die übrigen Nationen des Abendlandes in seinen Leistungen auf dem Gebiete der metallischen Künste weit überstrahle. Eine solche internationale Ausstellung von Werken der Goldschmiede- und Schmelzkunst „aus den Zeiten der Väter“ würde ferner klar gestellt haben, dass trotz der vielen politischen und religiösen Wirren des dreissigjährigen

Krieges und der französischen Revolution die „*sollers Germania*“ heute noch eine solche Menge hervorragender metallischer Kunstwerke besitzt, wie die übrigen abendländischen Staaten zusammengenommen sie nicht aufweisen können. Eine solche Universal-Ausstellung würde endlich den sprechenden Beweis erbracht haben, dass das Rheinland im weitern Sinne, die alte „Pfaffenstrasse“ der drei geistlichen Kurfürstenthümer von Mainz bis Xanten, durch seinen Besitz an Prachtwerken der kirchlichen Goldschmiedekunst alle übrigen Landestheile Deutschlands zusammengenommen bedeutend überragt.

Jetzt noch rühmen sich im Rheinlande drei Städte, aus der metallischen Kunstnachlassenschaft des Mittelalters Schätze zu besitzen, die in ihrer Grossartigkeit ahnen lassen, welche monumentale Werke der Goldschmiedekunst die übrigen Dome und Stifte der ehemaligen geistlichen Kurfürsten vor ihrer gewaltsamen Beraubung besassen. Es sind dies die Kunst- und Reliquienschätze des Münsters zu Aachen, des Domes zu Trier und der ehemaligen Stiftskirche zu Essen. Wenn auch das „Zittergewölbe“ des letztgenannten Hochstiftes einen Theil seiner Kunstschätze in traurigen Zeiten unwiederbringlich eingebüsst hat, so nimmt doch unter den übrigen Kunst- und Reliquienkammern der Rheinprovinz der reichhaltige Schatz des ehemaligen kaiserlichen freien Reichsstiftes Essen schon deswegen eine hervorragende Stelle ein, weil die bedeutendsten der daselbst befindlichen liturgischen Prachtgeräthe und Gefässe aus der glanzvollen Zeit der sächsischen Kaiser herrühren und die Entstehungszeit derselben durch Inschriften und geschichtliche Dokumente nachweisbar ist. Leider fehlt bis zur Stunde eine genaue archäologisch-wissenschaftliche Gesammtbeschreibung der Meisterwerke des Essener Schatzes. Die



folgenden Angaben beabsichtigen, nur in Kürze die vielen bisheran nicht hinlänglich gewürdigten Zellenschmelze des Essener *thesaurarium* zu beleuchten, welche sämmtlich der Blüthezeit der abendländischen Schmelzkunst, den Tagen der sächsischen Kaiser, angehören.

1. Votivkreuz der Abtissin Mathilde und des Herzogs Otto.

Als ältestes der vier mit Zellenemails verzierten *cruces stationales* ist jenes Votivkreuz zu bezeichnen, das als Geschenk eines fürstlichen Geschwisterpaares aus der Verwandtschaft der Ottonen dem Essener Schatze einverleibt wurde. Auf der vordern Seite dieser reich ausgestatteten *crux processionalis* zeigt sich im Gegensatz zu den übrigen monumentalen Votivkreuzen nur ein einziges goldenes Plättchen in Zellenschmelz, welches, unter dem *suppedaneum* des *Crucifixus* angebracht, eine Grösse von 3,5 cm bei einer Breite von 2 cm hat. Auf dunkelblauem, transparentem Emailfond erblickt man in hellleuchtenden Zellenschmelzen die beiden Donatoren, deren reiche Gewandungen schon ihre fürstliche Abkunft kennzeichnen. Der Künstler hat sie dargestellt, wie sie gemeinsam den untern Stab — *canna*, *fistula* — d. h. die Tragstange des Kreuzes, zum *Crucifixus* gewandt, widmend emporhalten; dabei stehen sie auf je einem Pfühl — *pulvinar* — von rothem Schmelz. In den fürstlichen Gewandungen machen sich verschiedene Schmelzfarben geltend, die mit der Farbskala der Emails an dem Trierer Egbertschrein ziemlich übereinstimmen. Nur die Inkarnationstheile sind in matter Schmelzfarbe — *opaque* — wiedergegeben, nicht durchscheinend und klar, wie an dem Inkarnat der vielen figürlichen Darstellungen von byzantinischen Zellenschmelzen der Sammlung Swenigorodskoï. Zu Häupten der

beiden Figuren, deren Haltung und stilisirte Gewänder nicht jenen strengen, hieratischen Typus erkennen lassen, durch den sich die vielen figuralen Zellenschmelze der obengedachten Sammlung als byzantinische zu erkennen geben, liest man in goldenen Grossbuchstaben die Namen der beiden Geschenkgeber, nämlich links vom Gekreuzigten *Otto dux* und rechts an der Ehrenseite ***Mahthild abba.***

Es liegt ausserhalb der engen Umrahmung der vorliegenden Studien, hier eingehendere Forschungen anzustellen, welche fürstlichen Geschenkgeber unter den beiden in vielfarbigem Zellenschmelz dargestellten Figuren zu verstehen seien. Gründliche Untersuchungen der jüngsten Zeiten haben ergeben, dass der in Email dargestellte *Otto dux* als Enkel Kaiser Otto's I. aufzufassen sei, der, in enger Freundschaft mit Otto II. verbunden, Herzog von Schwaben war und i. J. 979 auch das Herzogthum Bayern erhielt. Gleichzeitige Schriftsteller berichten, dass Herzog Otto's Schwester, Mathilde, 974 Abtissin von Essen geworden und erst i. J. 1011 gestorben sei. Da nach der Angabe des Heriman von Reichenau Herzog Otto bereits i. J. 982 starb und derselbe erst 973 mit dem Herzogthum Schwaben belehnt wurde, so dürfte die Annahme begründet sein, dass die Anfertigung des goldenen Prachtkreuzes mit seiner abendländischen emaillirten Darstellung noch zur Zeit des herzoglichen Geschenkgebers, also in den Jahren 974—982, wahrscheinlich von klösterlichen *opifices* angefertigt worden sei, die vielleicht von griechischen Lehrmeistern die Kunst der damals hochgeschätzten Technik des orientalischen Zellenschmelzes erlernt hatten. Noch sei darauf hingewiesen, dass auch der *titulus crucis* in lateinischen Versalbuchstaben auf eingeschmelztem blauen Fond in goldenen Zügen, in drei Emailstreifen geordnet, in ähnlicher

Weise auftritt, wie dies auch an der Widmungsinschrift der Fall ist.

Dieses älteste Essener Kreuz bietet für die rheinische Kunstgeschichte auch noch den Vortheil, dass durch dasselbe Zeit und Herkommen jenes prachtvollen Vortragekreuzes konstatirt werden kann, das sich im Schatze des Aachener Münsters unter der irrthümlichen Bezeichnung des „Lotharkreuzes“ vorfindet. Aus der eigenthümlichen Fassung der vielen ungeschliffenen Edelsteine an beiden Kreuzen, desgleichen aus der sehr charakteristischen Form der Ausmündung und filigranirten Verzierungsweise der vier Kreuzbalken geht augenfällig hervor, dass diese beiden *cruces stationales* zu ein und derselben Zeit, in den Tagen des zweiten Otto, und vielleicht in derselben Werkstätte angefertigt worden sind, und dass die Siegelgemme Kaiser Lothar's I. († 855) in *cristal de roche* als historisches Ornament, der Seltenheit wegen, hinzugefügt worden ist.

Der heutige Schatz des ehemaligen Hochstifts Essen ist, was Zahl und Formreichthum der noch erhaltenen Kirchenschätze betrifft, wie Eingangs bemerkt, nur als schwache Reminiscenz an jene hervorragenden Werke der kirchlichen Goldschmiede- und Stickkunst zu betrachten, mit welchen denselben fürstliche Abtissinnen in langer Reihe ausgestattet haben, die dem Geschlechte der Ottonen angehörten. Unter diesen Geschenkgeberinnen ragt neben der genannten Abtissin Mathilde, der kunstsinnigen Schwester Herzogs Otto auch die Abtissin Theophania, die Enkelin Kaiser Otto's II., hervor. Zur Zeit der Blüthe des Essener Hochstiftes, in den Tagen der sächsischen Kaiser und ihrer nächsten Nachfolger, scheint es Brauch gewesen zu sein, dass durch Geschenkgabe eines reich verzierten Kreuzes oder eines anderen Prachtgeräthes der Amtsantritt der

jedesmaligen Abtissin inaugurirt wurde. So liesse sich auch erklären, dass heute noch, nach so vielen Umwälzungen und Stürmen, der *„Segenter“* des altberühmten Hochstiftes im Besitze seiner Kunstalterthümer geschädigt haben, sich vier Prachtkreuze daselbst vorfinden, die den Zweck hatten, nicht nur auf einer mit Gold- oder Silberblech ausgestatteten Tragstange bei feierlichen Prozessionen und Umzügen liturgisch benutzt zu werden, sondern auch als Altar- und Vorsatzkreuze an Festtagen zu dienen.

2. Vortragekreuz der Abtissin Mathilde (974—1011).

Zur Beschreibung des zweiten Prachtkreuzes übergehend, welches der Widmungsinschrift zufolge ebenfalls von der vorher genannten Abtissin Mathilde aus dem Geschlechte der sächsischen Kaiser als Geschenk herrührt, sei bemerkt, dass nicht nur eine gewisse Formverwandtschaft und Gleichheit der Verzierungsweise mit dem vorhin beschriebenen Kreuze besteht, sondern dass auch hier an dem untern Fussbalken eine reich emaillirte Tafel von 6 cm Höhe und 3 cm Breite eingekapselt ist, welche die Geschenkgeberin Mathilde in dem Momente darstellt, wo diese *abbatissa* dem Jesusknaben die *crux stationalis* widmend darreicht. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die ziemlich komplizirte Inschrift ins Klare zu setzen, deren Lösung mit mehr oder weniger Glück von unsern Vorgängern versucht worden ist.

Indem wir eine eingehende wissenschaftliche Beschreibung der Essener Kreuze einer berufenen Feder, die sich namentlich auf dem Gebiete der Goldschmiede- und Schmelzkunst hinlänglich auskennt, in absehbarer Zeit anheimstellen, beschränken wir uns in den vorliegenden Studien darauf, die vielen reich

gemusterten Zellenschmelze zu besprechen, mit welchen die Umrandungen der vier Kreuzbalken überreich ausgestattet sind. Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, dass das in Rede stehende goldene Kreuz wegen der vielen gemusterten Zellenschmelze der Randeinfassungen, desgleichen auch wegen der drei vielfarbig eingeschmelzten figuralen Darstellungen, mit denen die drei Balken des Kreuzes verziert sind, der Zeit nach nur mehrere Jahre jünger anzusetzen ist als die im Vorhergehenden besprochene *crux stationalis*, ein Geschenk derselben gebefreudigen *Mathilda abbatissa* und des *dux Otto*. Dem Vorhergesagten sei noch hinzugefügt, dass sowohl die beiden emaillirten Personifikationen von Sonne und Mond wie auch das Votivbildchen an dem untern Kreuzbalken eine naivere Komposition und technisch nicht so gelungene Ausführung in Zellenschmelz verrathen, wie dies an dem emaillirten Votivbild des vorher beschriebenen Kreuzes der Fall ist. Es muss anerkannt werden, dass der abendländische Emailleur in Erfindung von zierlichen Musterungen für die 28 Emailplättchen sich selbst übertroffen hat, die gleichmässig die äussere Umrandung der Kreuzbalken abwechselnd mit gefassten Edelsteinen umrahmen. Diese zierlichen Musterungen in vielfarbigem Zellenschmelz, verschiedene Motive repräsentirend, in welchen immer wieder gekreuzte, teppichartige Formen wiederkehren, lassen nur wenige Anklänge an formverwandte byzantinische Vorbilder erkennen und bekunden deutlich ein Suchen nach selbstständigen Formbildungen, wie sie dem germanischen Formenprinzip entsprechen im Gegensatz zu den stereotypen Dessins, wie solche der byzantinischen Kunst eigenthümlich sind. Auch der Kreuzestitel ist in goldenen Grossbuchstaben auf hellblauem Email in drei horizontal übereinander geordneten Streifen ähnlich wiedergegeben, wie dies

an dem *titulus* des unter Nr. 1 besprochenen Kreuzes der Fall ist.

Leider hat der Kölner Chromolithograph, dem die Wiedergabe der vier Prachtkreuze des Essener Schatzes in dem Werke Professors Ernst aus'm Weerth übertragen war, nicht die geringste Sorgfalt darauf verwandt, die vielen eingeschmelzten Emailplättchen an den vier *cruces stationales* weder in Farbenstimmung noch in der Musterung getreu wiederzugeben. Deswegen vermögen diese misslungenen Abbildungen, ungeachtet ihres grossen Massstabes, dem Beschauer nicht im mindesten ein klares Bild von dem Reichthum der Musterungen und der Pracht der leuchtenden Schmelzfarben zu verschaffen, welche an den zahlreichen Emailtäfelchen der Essener Kreuze in acht verschiedenen Schmelztönen zur Geltung kommen.

3. Reliquienkreuz der Abtissin Theophania (1039—1054).

Aehnlich wie das St. Bernwardkreuz im Domschatz zu Hildesheim, das nach dem Entwurfe und, wie berichtet wird, von der Hand des h. Bernward selbst in der Domwerkstätte am Schlusse des 10. oder im Beginne des 11. Jahrhunderts als Reliquiar meisterhaft ausgeführt worden ist, hat auch die *crux altaris Theophaniæ abbatissæ* eine solche Einrichtung, dass sie als Reliquiar mit untergesetztem *pedale* auf den Altar gestellt werden konnte, nachdem unter dem grossen Bergkrystall in der mittleren Vierung eine Partikel vom hl. Kreuz eingesetzt worden war. Dieser grosse, ungeschliffene Bergkrystall ist, wie auch an dem Vorbild in Hildesheim, von einer reichen, goldenen Einfassung — *lectulus* — und Verzahnung umgeben. In der Durchkreuzung der Balken zeigt sich eine ornamental geschlungene Filigranirung, deren

Mitte gleichmässig durch *fleurs de lys* ausgezeichnet ist. Der Hauptschmuck der in Rede stehenden *crux altaris* besteht aus 18 vielfarbigen Emailplättchen von verschiedener Grösse und verschiedenartiger Musterung. Die Dessins dieser zierlichen, eingekapselten Zellenschmelze zeichnen sich theils durch naturhistorische Darstellungen, theils durch ornamentale Musterungen aus, die von starken filigranirten Umrandungen eingefasst sind. Der Entwurf dieser vielgestaltigen Emailplättchen gehört offenbar einem abendländischen Künstler an, der seine Motive nicht byzantinischen Vorbildern und feststehenden Typen entlehnte, sondern vielfarbige Formen schuf, wie sie in gleichzeitigen Skulpturen, desgleichen auch in figuralen Seidengeweben und Stickereien des 11. Jahrhunderts häufiger in verwandten Formen angetroffen werden.

Wenn auch die Zeit der Anfertigung des in Rede stehenden Kreuzes nicht durch eine theilweise verstümmelte Inschrift ausser Zweifel gestellt wäre, so würden die charakteristischen emaillirten Bestiarien auf quadratischen Goldblechen, welche die Ausmündung der drei obern Kreuzbalken zieren, für Feststellung der Chronologie hinreichende Anhaltspunkte bieten, indem diese phantastischen Thierbildungen, bestehend aus Löwen, Greifen und mit Nimbus gekennzeichneten Adlern, in durchaus verwandten Formen in orientalischen Seidengeweben des 11. Jahrhunderts häufiger angetroffen werden.

Auf den beiden Querbalken dieses *signum crucis* zeichnen sich auffallender Weise in Trapezform vier eingekapselte Zellenschmelze durch ihre originellen Dessins besonders aus, indem in denselben jedesmal in weissem Email eine groteske Kopfbildung ersichtlich ist, aus deren Mundöffnung ein zierliches Laubwerk hervorsprosst. Dieses in der abendländischen Kunst

häufig wiederkehrende Motiv trifft man an reichverzierten Kapitellen in der frühromanischen Skulptur in durchaus verwandter Form häufiger an. Auch in orientalischen Teppichen wird dieses Motiv häufiger vorgefunden. So zeigt sich dieses charakteristische Ornament in sehr ähnlicher Gestaltung auch an dem teppichartigen Vorhang, der vor mehreren Jahren auf dem Gewölbe der St. Gereonskirche zu Köln gefunden wurde und dessen getreue, farbige Copie heute im erzbischöflichen Museum zu Köln ersichtlich ist.[1])

Fast gewinnt es den Anschein, als ob die Form des Theophaniakreuzes mit der auffallenden Ausmündung der vier Kreuzesbalken in Gestalt von oblongen Rechtecken in der Länge von 7,2 cm bei einer Breite von 2,8 cm vom Goldschmied im Hinblick auf die eben besprochenen Zellenschmelze so gewählt worden sei, damit die bereits in seinem Besitze befindlichen 18 Emailplättchen auf diesen breiten Flächen als polychrome Ornamente passende Verwendung finden könnten. Es entsteht nun die Frage: rühren diese vielen, meist naturhistorisch gemusterten Zellenschmelze von einem andern hervorragenden Werke der profanen Goldschmiedekunst aus den Tagen der letzten sächsischen Kaiser her, welches sich vielleicht im Besitze der gleichnamigen Enkelin der Kaiserin Theophania befand, oder sind diese unregelmässig geformten *émaux de plique* auf Handelswegen in die Hand des Goldschmiedes gelangt, der im Auftrage der Abtissin Theophania, regierte von 1039—1054, das in Rede stehende prachtvolle Kreuz als Reliquiar auf's reichste auszustatten hatte? Wir sind nicht geneigt, der letzten Annahme zuzustimmen,

---

[1]) Vergl. auch Abbild. auf Taf. XIX, Fig. 1, in unserer Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, 3. Band. Text Seite 115.

zumal sich auch an dem heute irrthümlich sogenannten Kusstäfelchen des Schatzes zu Essen formverwandte Emails vorfinden.

Der Vollständigkeit wegen sei bei Besprechung der vielen in unregelmässiger Trapezform die äussern Ränder des untern und obern Kreuzbalkens verzierenden Zellenschmelze auf vier längere Emailplättchen hingewiesen, die, abwechselnd mit filigranirten, durch Edelsteine verzierten goldenen Täfelchen, den untern Langbalken des Kreuzes zieren. Diese vier Emailstreifen, welche eine Länge von 2,8 cm und eine Breite von 1,3 cm zeigen, sind mit breiten, goldenen Schuppenformen — *squamæ* — gemustert, innerhalb welcher auf hellblauem Grund zierliche emaillirte Pflanzenornamente sich abheben, welche hinsichtlich der Feinheit der Technik nichts zu wünschen übrig lassen. Schliesslich sei noch bemerkt, dass der oblonge Fusstheil des Kreuzes durch zwei quadratische Emailplättchen mit originellen Pflanzengebilden in drei Schmelzfarben ausgezeichnet ist, welche wir in dieser Form von Bäumchen an abendländischen Schmelzen seither nicht vorgefunden haben.

4. Viertes mit Zellenemails verziertes Tragkreuz.

Unter den Prachtkreuzen, die heute noch dem Schatze des ehemaligen reichsfreiherrlichen Hochstifts Essen zur dauernden Zierde gereichen, zeichnet sich durch reichen Emailschmuck, besonders ein viertes Vortragekreuz aus, das nicht allein durch die grosse Zahl der *émaux de plique*, sondern auch durch den Reichthum der gefassten Perlen und Edelsteine die drei vorher besprochenen *cruces stationales* noch übertrifft. Die mittlere Vierung dieses Vortragkreuzes lässt auf einem Goldblech in der Breite von 4,5 cm bei einer Höhe von 5,5 cm die emaillirte Darstellung der Kreuzigung

mit der Passionsgruppe Maria und Johannes und der symbolischen Darstellung von Sonne und Mond oberhalb der beiden Kreuzesbalken in Zellenschmelz erkennen. Die Figur des Gekreuzigten ist nicht, wie gewöhnlich, auf einem *suppedaneum* stehend dargestellt, sondern die Füsse sind von einander abgewendet und durch Nägel anscheinend befestigt. Die beiden Standbildchen neben dem Kreuze sind, im Gegensatz zu byzantinischen Vorbildern, nicht übermässig schlank, sondern ziemlich kurz gedrungen gestaltet und in den Gewandpartien nur durch rothe und blaue Schmelzfarben ausgezeichnet. Auch die Incarnationstheile des *Crucifixus,* desgleichen der beiden Passionsfiguren, sowie die Gesichtsbildungen der Personifikationen der Sonne und des Mondes sind in einem nicht durchscheinenden Fleischton gehalten, wohingegen das Inkarnat an den vielen byzantinischen Bildwerken der Sammlung Swenigorodskoï sich als hellleuchtendes Email auszeichnet. Auch die emaillirten Typen der Evangelisten, welche die vier grossen Goldbleche an den Ausmündungen der Kreuzesbalken zieren, zeigen nicht den Schwung und die edlen Formen, wodurch sich diese ezechielischen Typen an byzantinischen Schmelzwerken des 10. Jahrhunderts auszeichnen. Was ferner die Schmelzfarben betrifft, welche an diesen evangelistischen Thierbildern zum Vorschein treten, so sind dieselben ziemlich beschränkt, da höchstens 4—5 Emailfarben zur Geltung kommen. Noch ist darauf hinzuweisen, dass sämmtliche Umrandungen der Kreuzesbalken durch 24 kleine, gleich grosse Emailtäfelchen ornamental gehoben werden. Dieselben wechseln regelmässig ab mit filigranirten Goldplättchen, deren Mitte durch je einen gefassten, oblongen Edelstein verziert und an den Ecken durch vier Lotperlen flankirt wird. Die Musterungen

in diesen 24 ornamentalen Zellenschmelzen, welche die äussere Umrandung der Kreuzesbalken bilden, lassen abwechselnd verschiedene Pflanzenmotive erkennen, die in Komposition und Farbenstimmung ziemlich identisch sind mit den gleich grossen emaillirten Plättchen, welche ebenfalls die Umrandung an dem vorhin unter 2, Seite 139 besprochenen Prozessionskreuze der Abtissin Mathilde garniren. Ob diese vielen eingekapselten Zellenschmelze an der äussern Umrandung des in Rede stehenden Kreuzes, desgleichen auch die an der Randeinfassung des Kreuzes der Abtissin Mathilde von einer klösterlichen Centralstelle der niederrheinischen oder westfälischen Emailleurs auf Bestellung bezogen wurden, entzieht sich heute noch der Forschung. Erwägt man, wie äusserst wenige Goldschmiede sogar heute noch in der Lage sind, mit selbstständig hergestellten und nicht von Paris oder Hanau bezogenen farbigen Emailmassen figurale oder ornamentale Grubenschmelze, geschweige denn Zellenemails anzufertigen, zieht man ferner in Betracht, wie unsere modernen Goldschmiede es vortheilhafter und bequemer finden, in Auftrag gegebene Emails in grösseren Werkstätten herstellen zu lassen, welche ausschliesslich mit Anfertigung von emaillirten Arbeiten sich befassen, so dürfte es nahe liegen, auch anzunehmen, dass bereits gegen Mitte des 11. Jahrhunderts klösterliche Werkstätten im Abendlande bestanden haben, in welchen Zellenschmelze in grösserer Zahl und in fast stereotypen Musterungen gleichsam als Specialität hergestellt wurden, welche zur polychromen Ausstattung kirchlicher Geräthe und Gefässe von den *aurifabri* jener Benediktinerwerkstätten bezogen zu werden pflegten, die in der schwierigen Kunst, Zellenschmelze herzustellen, weniger erfahren waren und welchen auch die Kenntnisse abgingen, das Material, die *masse vitreuse*, herzustellen, die

zur Anfertigung von Zellenschmelzen erforderlich war. Vielleicht dürfte es der archäologischen Forschung in absehbarer Zeit gelingen, jene abteiliche Centralstelle ausfindig zu machen, in welcher figurale Zellenschmelze als bevorzugte Technik für den Bedarf jener kirchlichen Werkstätten hergestellt wurden, die auf Anfertigung der schwierigen Zellenemails nicht eingeübt waren.

Das heutige Vorfinden von vielfarbigen Zellenschmelzen in verschiedenen Kirchen der westfälischen und sächsischen Lande, der Umstand ferner, dass der oft genannte anonyme *Theophilus monachus*, welcher der neuesten Forschung zufolge als *„frater Rugerus“* in der hessischen Abtei Helmarshausen gelebt haben soll, in seiner *Schedula* den seiner Zeit bereits bekannten Herstellungsprozess der Zellenemails ausführlich erläuterte, lässt die Annahme an Wahrscheinlichkeit gewinnen, dass noch unter der Regierungszeit Kaiser Heinrich's II. in einer grösseren Abtei der Bisthümer Hildesheim oder Paderborn, vielleicht noch unter Einfluss von byzantinischen Schmelzkünstlern, das auch in Deutschland so beliebte *opus smaltum,* in frühesten Zeiten *electron* und von den Griechen *χιμεῦσις* genannt, mit Vorliebe geübt worden ist. Unsere Hypothese, dass die vielen Essener Schmelzwerke nicht, wie einige wollen, von den *opifices* in den Werkstätten der Abtei St. Pantaleon innerhalb der Mauern Kölns Entstehung gefunden haben, sondern von klösterlichen Goldschmieden in einer Abtei der Diöcesen Hildesheim oder Paderborn angefertigt worden seien, gewinnt auch in der Thatsache eine Stütze, dass die Abtei Essen von Hildesheim abhängig war. Alfrid nämlich, vierter Bischof von Hildesheim, gründete das Stift Essen auf seinem väterlichen Erbgut gegen Mitte des 9. Jahrhunderts zum Danke für seine Erhebung zur

Bischofswürde. Ferner blühte unter der Amtsführung des thatkräftigen Bischofs Meinwerk (1009—1036) in Paderborn eine Schule der verschiedenen Kunstgewerbe, aus welcher auch der mit zahlreichen Zellenschmelzen reich verzierte Evangelienkodex mit seiner goldenen Einbanddecke, heute befindlich im Trierer Domschatz (vgl. die näheren Angaben auf Seite 122—128), hervorgegangen sein dürfte.

J. Zellenschmelze an der sitzenden Marienstatuette, an dem sog. goldenen Paxtäfelchen und an der Parierstange des Ceremonienschwertes, sämmtlich im Schatze zu Essen.

Gleichwie die Kunsttechnik des Zellenemails in den Tagen des in Purpur geborenen Constantin VII. und seiner unmittelbaren Nachfolger am Goldenen Horn mit besonderer Vorliebe für höfische Zwecke gepflegt wurde, so nahmen auch die fürstlichen Abtissinnen des Hochstiftes Essen aus dem Geschlechte der sächsischen Kaiser am Ausgang des 10. und in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts fortwährend darauf Bedacht, goldene liturgische Votivgeschenke für ihre Stiftskirche der heiligen *Cosmas* und *Damianus* mit einer Menge der formschönsten Zellenschmelze auf's reichste ausstatten und verzieren zu lassen. Ausser den vier mit Emails verzierten Vortragekreuzen, heute noch im Essener *thesaurarium* befindlich, und den Zellenschmelzen an dem leider in Abgang gekommenen goldenen Reliquienschrein des h. Marsus und der h. Lugtrudis, welcher im folgenden Abschnitt kurz besprochen werden soll, finden sich heute noch zahlreiche Zellenschmelze an jenen Schatzgegenständen vor, die in der Ueberschrift bezeichnet sind.

Unter den in Gold- und Silberblech getriebenen Bildwerken der Essener Stiftskirche nimmt, was Form, Material und kunstreiche Ausstattung der dekorativen Einzelheiten betrifft, die in Goldblech über einem Holzkern getriebene Statuette der „*ϑεοτόκος*“, welche zweifelsohne von den Geschenken der Abtissin Mathilde herrührt, die erste Stelle ein. Dieses noch im strengen Typus nach byzantinischen Vorbildern gehaltene Bildwerk aus dem Schlusse des 10. Jahrhunderts hat für die vorliegenden Studien ein besonderes Interesse, da nach griechischen Vorbildern, wie sie in dem Werke Swenigorodskoï abgebildet und beschrieben sind, die Augen sowohl der sitzenden Madonna als auch des Jesuskindes in durchschimmernden *émaux cloisonnés* von hellblauer und weisser Farbe wiedergegeben sind. Kleinere *émaux de plique* in verschiedenen Farbtönen finden sich heute auch noch auf dem Nimbus vor, mit welchem das Haupt des Jesusknaben umrahmt ist; der grössere Heiligenschein jedoch, der ehemals den Kopf der Madonna zierte und ebenfalls mit Zellenschmelzen geschmückt war, scheint bereits im 12. Jahrhundert in Wegfall gekommen zu sein, als auf das Haupt der goldenen Statuette eine reich mit Perlen und Edelsteinen verzierte Lilienkrone aufgesetzt worden ist. Aus derselben Zeit rührt auch offenbar jener trefflich stilisirte einköpfige Kaiseradler her, der, für die Zeit der Hohenstaufen charakteristisch, als Gewandschliesse — *monile, encolpium* — an der Marienstatuette angebracht ist.

Ebenfalls finden sich noch kleinere, oblonge Zellenschmelze an dem merkwürdigen Reliquiar im Essener Schatze vor, das unter einem viereckigen, flachgeschnittenen Bergkrystall einen Theil vom Nagel des heiligen Kreuzes verschliesst. Dieses Reliquiar führt irrthümlich den Essener Ueberlieferungen zufolge die Bezeichnung „Kusstäfelchen“, da dasselbe als *osculum*

pacis beim *Agnus Dei* seit dem letzten Jahrhundert in Gebrauch genommen zu werden pflegte. Der heutige, aus dem Schlusse des 14. Jahrhunderts stammende obere Aufbau und untere Abschluss dieses Reliquiars spricht jedoch der Annahme das Wort, dass es bei Prozessionen auf einem Stabe ehemals feierlich einhergetragen und ursprünglich nicht als *osculum pacis* benutzt worden ist. In der goldenen Umrahmung des Bergkrystalls befinden sich noch einzelne Zellenschmelze in fünf Schmelzfarben, welche sämmtlich groteske Kopfbildungen in weissem Schmelz erkennen lassen, aus deren Rachen Pflanzenwerk hervorsprosst. Dieselben originellen Schmelzwerke in gleicher Musterung und Farbstimmung zeigen sich auch an dem dritten Vortragekreuze, das auf Seite 141—144 beschrieben worden ist. Es gewinnt den Anschein, als ob die eben angedeuteten Emailtäfelchen ehemals profanen Zwecken, vielleicht im Hausschatze des letzten Otto, gedient haben und bei Herstellung des in Rede stehenden Reliquiars dekorativ verwandt worden sind. Welchem Zwecke diente ursprünglich in der sächsischen Kaiserzeit diese goldene, mit Zellenschmelz verzierte Reliquienkapsel? Im Hinblick auf ältere Reliquienkreuze in verschiedenen Kirchenschätzen des Abendlandes glauben wir die Behauptung aufstellen zu dürfen, dass diese quadratische goldene Kapsel primitiv den Mittelpunkt von vier grössern Kreuzesbalken bildete in ähnlicher Form und Verzierungsweise, wie dies auch an dem im Hildesheimer Domschatze vorfindlichen Reliquien- und Altarkreuze des h. Bernward der Fall ist, desgleichen auch an dem Prachtkreuz im Dom zu Minden.

Wenige Worte seien hier noch hinzugefügt hinsichtlich der Zellenschmelze an dem Ceremonienschwerte, welches als Hoheitsinsignie, d. h. als Zeichen der weltlichen Jurisdiktion, bei feier-

lichen Gelegenheiten den gefürsteten Abtissinnen vorangetragen wurde. Dieselben befinden sich an der goldenen Parierstange oder Handhabe des Schwertes. Die Musterungen dieser zierlichen *émaux de plique* dürfen zum Beweise dienen, dass diese prachtvolle, in Goldblech getriebene Scheide mit Pflanzen- und Thiergebilden *en bas-relief* in der Glanzzeit des Essener Hochstiftes unter den letzten Abtissinnen aus dem Geschlechte der sächsischen Kaiser Entstehung gefunden hat. Noch sei darauf hingewiesen, dass der alten Ueberlieferung zufolge die Klinge in der reich verzierten Schwertscheide von dem Martyrium der beiden heiligen Aerzte *Cosmas* und *Damian*, der Patrone der Stiftskirche, herrühren soll.

K. Goldener Reliquienschrein des h. Marsus und der h. Lugtrudis, früher im Schatze der Stiftskirche zu Essen.

Noch bis zu den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts hatte sich im Schatzgewölbe der Essener Stiftskirche unter vielen andern Kostbarkeiten aus den Zeiten der Ottonen auch ein grosser, goldener Reliquienschrein ziemlich unverletzt erhalten, welcher die irdischen Ueberreste des h. Marsus und der h. Lugtrudis barg. Leider war das Gewicht des edlen Metalles, aus welchem diese *arca* bestand, Ursache, dass dieselbe dem Schmelztiegel übergeben wurde, um mit dem Erlöse die Kosten für kirchliche Anschaffungen in jenen Zeiten zu decken, als man den kunsthistorischen Werth dieses Reliquienschreins nicht zu beurtheilen verstand.

Aeltere handschriftliche Kataloge des Essener Hochstiftes geben nur unvollständige Aufschlüsse über die lateinischen Inschriften, mit welchen dieses prachtvolle Mausoleum verziert war,

und zugleich über die fürstlichen Geschenkgeber, von welchen diese *tumba* als Votivgeschenk herrührte. Anstatt hier diese lückenhaften Inschriften folgen zu lassen, wie solche in den eben gedachten Stiftskatalogen verzeichnet stehen, glauben wir es vorziehen zu sollen, im Folgenden kurz die lateinischen und zugleich auch die griechischen Inschriften wörtlich wiederzugeben, wie sie der gelehrte und mehr zuverlässige Kölner Chronist Gelenius in einem äusserst selten gewordenen Werkchen[1]) auf Grund genauer Besichtigung des goldenen Reliquienschreins in der Kapelle des Essener Hofes zu Köln verzeichnet hat. Diesem Augenzeugen zufolge hatten die lateinischen Inschriften folgenden, theilweise unleserlich gewordenen Wortlaut:

Hoc opus eximium gemmis auroque decorum
Mathildis vovit Theophanov quod bene solvit
Regi dans regum Mathildt haec crysea dona
— — — — *vm* — — — —
Spiritus Ottonis pauset coelestibus . . . . *o*

Handschriftlich vorliegende Kataloge bieten für die drei letzten Verse folgende Lesung:

Abbatissa bona Mechtildis chrysea dona
Regi dans regum quae rex deposcit in aevum
Spiritus Ottonis posuit[2]) *coelestibus oris.*

Denselben Quellen zufolge sollen auf dem Fusssockel des grossen Reliquienschreins sich noch folgende ergänzende Verse befunden haben:

---

[1]) Unter dem Titel: „*Supplex Colonia*“ bespricht Gelenius in lateinischer Sprache alle jene Reliquienschreine und Ostensorien, welche in der feierlichen Prozession herumgetragen wurden, die im Jubiläumsjahre 1634 zur Abwendung der Kriegsdrangsale auf Anordnung des damaligen Kölner Erzbischofs Maximilian Heinrich stattfand.

[2]) Nach anderer Lesart *pascet*.

Hocce decus gemmis, Cosma Damianeque, vobis

Fecit Mechtildis mercans aeterna caducis.

Noch fügt Gelenius folgende kurze Inschrift hinzu:

Domina Mathildt me fieri iussit.

Die für unsere Zwecke wichtigste Inschrift ergab nach Gelenius folgende Lesung in Grossbuchstaben:

Μία ἐν Χριστῷ πιστὴ κασία.

Αὐτοκράτωρ Ῥωμαίων ἔνδοξος Ὄττων.

Gelenius fügt zur Seite folgende Uebersetzung dieser griechischen Inschriften bei:

Una in Christo firma germanitas.

Imperator Romanorum gloriosus Otto.

Es liegt nicht in dem Rahmen dieser Studien, den vielfach dunklen Inhalt dieser stellenweise unvollständigen, lateinischen und griechischen Inschriften eingehend auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Ein rheinischer Alterthumsforscher, Pfarrer Tönnissen in Borbeck bei Essen, hat es bereits im Jahre 1874 in der Essener Volks-Zeitung Nr. 213 mit Erfolg versucht, den geschichtlichen Nachweis zu erbringen, welche fürstliche Personen unter den in der Inschrift benannten Geschenkgeberinnen zu verstehen seien.

Geschichtliche Nachforschungen, an Ort und Stelle vorgenommen, haben nämlich Pfarrer Tönnissen zu der Annahme geführt, dass wahrscheinlich Mathildis, die Schwester des in der Blüthe der Jahre verschiedenen Kaisers Otto III. († 1002), ein Gelöbniss gemacht habe, dem Andenken des theuern Bruders eine kostbare Votivgabe zu stiften; die Ausführung dieses Gelöbnisses sei jedoch erst ihrer Tochter Theophania anheimgefallen, welche als Abtissin von Essen durch Herstellung des Marsusschreines das Gelübde der Mutter erfüllt habe. Mit dieser Erklärung

unseres Gewährsmannes stimmt auch das in Zellenschmelz ausgeführte Brustbild Kaisers Otto III. überein, das sich wahrscheinlich an der vordern Seite des Reliquienschreines, wie dies Gelenius durch einen Rundkreis andeutete, zwischen den beiden griechischen Inschriften befunden hat. Der Kölner Chronist war jedoch im Irrthum, wenn er in der Kreisrundung bei Andeutung des in Zellenschmelz dort befindlichen Bildwerkes die Worte einfügte: „*Effigies Ottonis II. imperatoris*“. Nach den geschichtlich zutreffenden Forschungen des Pfarrers Tönnissen war nämlich unter dem Bildwerk in Zellenschmelz nicht Otto II., sondern Otto III. zu verstehen. So erklärt sich auch die an der rechten Seite befindliche Inschrift, in welcher die beiden Geschenkgeberinnen auf Grundlage des gemeinschaftlichen Glaubens an Christus ihre direkte Verwandtschaft mit dem zu früh heimgegangenen Otto III. bezeugen. Mit dieser Annahme steht auch im Einklang die von dem griechischen Schmelzkünstler zur Linken des Brustbildes Otto's III. emaillirte Inschrift, die nach Gelenius in lateinischer Uebersetzung lautet: *Imperator Romanorum gloriosus Otto.* Auffallender Weise stimmt die Bezeichnung „*ἐν Χριστῷ πιστός*“, desgleichen auch die folgende „*Αὐτοκράτωρ Ῥωμαίων*“ mit den eingeschmelzten Inschriften durchaus überein, welche an dem untern Stirnreif der ungarischen Krone, heute befindlich in der Krontruhe der königlichen Burg zu Ofen, und an dem vordern, emaillirten Hauptschilde der Krone *Constantins Monomachos* im ungarischen National-Museum zu Pesth zu lesen sind.[1])

Einer mündlichen Ueberlieferung zufolge sollen sich noch drei andere, ebenfalls als Rundmedaillons gestaltete Bildwerke in

[1]) Vergl. Abbildungen und Beschreibungen dieser beiden emaillirten Kroninsignien in unserm Werke der Deutschen Reichskleinodien: Tafel XVI Text Seite 76—83, bezw. Seite 183, Fig. 1.

Zellenschmelz an dem in Verlust gerathenen Schreinwerke befunden haben, nämlich die Halbbilder der beiden Stifter und Stifterinnen der *tumba,* der *domina Mathildis,* Schwester Otto's III., und ihrer Tochter, der Abtissin Theophania, desgleichen auch das des h. Marsus.

Was die Zeit der Anfertigung der *arca S. Marsi et Lugtrudis* betrifft, so stimmt es mit der obigen Annahme unseres Gewährsmannes überein, dass dieselbe nach dem Tode Otto's III. und wahrscheinlich auch erst nach dem Heimgange seiner Schwester Mathildis († 1025), die mit dem Pfalzgrafen Ehrenfried, auch Ezzo[1]) genannt, vermählt war, unter der Amtsführung der Abtissin Theophania, also der Nichte Otto's III., erfolgt ist. Da die Letztgedachte erst 1054 verstorben ist, so dürfte die Annahme berechtigt erscheinen, dass der mit figuralen Zellenschmelzen und griechischen Inschriften reich verzierte goldene Marsusschrein erst während der Regierungszeit der Abtissin Theophania, also zwischen den Jahren 1039—1054, hergestellt worden sei.

Man hat lange vergeblich nach Beweisen gesucht, um die Behauptung zu stützen, dass die Technik, Zellenschmelze herzustellen, durch byzantinische Lehrmeister nach Deutschland übertragen worden sei, welche sich wahrscheinlich im Gefolge der griechischen Kaisertochter Theophania, der Gemahlin Otto's II., befanden. Unserer Ansicht nach ist in den vorher citirten griechischen Inschriften am ehemaligen Marsusschrein der indirekte Beweis für die Richtigkeit dieser Annahme gegeben. Es können nämlich diese Inschriften zum Beweise angeführt werden,

---

[1]) Pfalzgraf Ezzo und seine Gemahlin Mathildis fanden ihre irdische Ruhestätte in der von ihnen gegründeten Kirche der Abtei Brauweiler bei Köln.

dass bei Herstellung des Marsusschreines neben lateinischen auch noch griechische Künstler thätig waren, welch' letztere höchst wahrscheinlich als Hofgoldschmiede bei der Ausführung eingeschmelzter Arbeiten noch zu Lebzeiten der Abtissin Theophania, der Enkelin der gleichnamigen griechischen Kaisertochter, in Deutschland ihrem Kunstgewerbe als Lehrmeister, vielleicht sogar in einer fiskalischen Werkstätte, oblagen. Gleichwie also deutsche Goldschmiede zugleich mit griechischen Schmelzkünstlern in derselben *fabrica* in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts diesseits der Berge thätig waren, so findet sich jenseits der Berge ein Analogon zu diesem Zusammenwirken von Kunsthandwerkern verschiedener Nationalitäten noch anderthalbhundert Jahre später, bei Herstellung des heute noch in der kaiserlichen Hofburg zu Wien befindlichen Talars und der Albe der altdeutschen Reichskleinodien. Diese Krönungsornate wurden in dem königlichen Gewandhaus „*in felice urbe Panormi*", den darauf befindlichen, lateinischen Inschriften zufolge, von christlichen Kunststickern ausgeführt, während saracenische Lehrmeister und Emailleurs, den ebenfalls gestickten Naskhi-Inschriften zufolge, zu gleicher Zeit in derselben königlichen Manufaktur thätig waren.

Eine andere Frage aber, deren Lösung sich heute noch der Forschung entzieht, geht dahin: Wo befand sich diese deutsche Werkstätte, in welcher noch in der Spätzeit sächsischer Kaiser die vielen emaillirten Geräthe für kirchlichen Gebrauch im Essener Schatze angefertigt worden sind?

L. Rheinische Zellenschmelze am Dreikönigenschrein zu Köln und am Reliquienschrein des h. Severin in der gleichnamigen Kirche daselbst.

Gleichwie am Bosporus die Kunst, auf goldener Unterlage zierliche Zellenschmelze herzustellen, am Ausgang des 10. und im Beginn des 11. Jahrhunderts vorzugsweise als höfische Kunst ihren Kulminationspunkt erreicht hatte, so gelang es auch betriebsamen Goldschmieden und Schmelzwirkern in Lotharingen und am Niederrhein bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, auf Platten von Kupfer mit dem Grabstichel Vertiefungen, d. h. kleinere Gruben mit aufstehenden dünnen Rändern statt der Zellen herzustellen, welche mit farbigen Glasschmelzen künstlerisch ausgefüllt und inkrustirt wurden. Diese lotharingisch-rheinische Machweise, grössere und kleinere Kupferplatten durch den Schmuck farbiger Grubenschmelze zu verzieren, gelangte insbesondere am Niederrhein zur vollen Blüthe, als gegen Mitte des 12. Jahrhunderts die Kunstindustrie der Zellenschmelze in Byzanz sich bereits ihrem Niedergange zuneigte. Zahlreich sind heute noch, trotz der barbarischen Zerstörungen am Ende des vorigen und im Anfang dieses Jahrhunderts, in den lotharingischen und niederrheinischen Landen jene Meisterwerke von Grubenschmelzen anzutreffen, die noch immer vergeblich einer Veröffentlichung und Abbildung in einem Gesammtwerke entgegensehen, wie ein solches Werk über die älteren vorbildlichen Zellenschmelze von Byzanz durch die Generosität eines russischen Mäcen heute vorliegt.

Obschon in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Technik, leuchtende Grubenschmelze anzufertigen, am Niederrhein, ausgehend von den *fratres* der grossen Benediktinerklöster, in Köln und Siegburg ihre Triumphe feierte, war

doch die ältere, edlere Technik, Zellenschmelze auf Goldfond herzustellen, in der Metropole Köln nicht ganz ausser Uebung gerathen. Wenn auch die Herstellung und Anwendung von Grubenschmelzen — *émaux champlevés* — als billigerer Ersatz in Niederlotharingen die kostspieligere Technik der Zellenschmelze theilweise verdrängt hatte, so gewinnt es doch den Anschein, dass ältere Goldschmiede die in früheren Zeiten mit Vorliebe geübte Technik des Zellenschmelzes noch fortwährend beibehalten und auf jüngere Nachfolger übertragen haben. Man unterliess es deswegen auch nicht, bei Herstellung von besonders reich verzierten Reliquienschreinen neben einer grossen Zahl von vielfarbigen Grubenschmelzen stellenweise auch Zellenemails auf Goldfond an hervorragenden Stellen anzubringen. So ersieht man an der vordern Hauptfassade des Reliquienschreines der h. drei Könige, eines vielbewunderten *unicum* der rheinischen Goldschmiedekunst aus der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts, unter vielen verzierenden Grubenschmelzen auch noch fünf Goldbleche mit Zellenemails in einer Länge von 7 cm und einer Breite von 3,4 cm. Diese *émaux cloisonnés* lassen zierliche, spätromanische Ornamente erkennen, die in ihrer Komposition und Farbengebung mit byzantinischen Vorbildern aus dem Schluss des 10. Jahrhunderts nur wenig Verwandtschaftliches mehr aufzuweisen haben. Auf Tafel VI unter Fig. 2 und 3 sind zwei dieser reich gemusterten Zellenschmelze durch Autotypie in natürlicher Grösse wiedergegeben. Es unterliegt nicht dem mindesten Zweifel, dass diese in ihren Musterungen durchaus spätromanischen Zellenschmelze von kölnischen Goldschmieden in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts zur selben Zeit angefertigt worden sind, als auch im Auftrage des Propstes und der Stiftsherren von

St. Serverin ein goldener Reliquienschrein zur Aufnahme der irdischen Ueberreste des h. Bischofs Severin, des Patrons der Stiftskirche, hergestellt wurde.

Wie so viele unersetzliche Meisterwerke der sakralen Goldschmiedekunst[1]) beim Einbruch der französischen Revolution in Köln am Schluss des vorigen Jahrhunderts ihres geringen metallischen Werthes wegen einen unrühmlichen Untergang fanden, so wanderte auch der goldene Reliquienschrein des h. Severin, nach der *arca trium regum* des Kölner Doms das kostbarste Schreinwerk des alten „heiligen Köln", in den unersättlichen Schmelzkessel der französischen *Commissaires*, nachdem die Stiftsherren von St. Severin nothgedrungen ihre silbernen Kirchenschätze bereits früher den fremden Eindringlingen hatten ausliefern müssen.

Heute befindet sich der Reliquienschrein von St. Severin hinter einem vortrefflichen, neu errichteten Hochaltar in tiefster Verunstaltung, nachdem die kostbaren Goldbekleidungen desselben in traurigen Zeiten dem *furor gallicus* zum Opfer gefallen sind. Glücklicher Weise haben sich noch einzelne werthvolle Ueberreste an dem so sehr entstellten Schrein von Eichenholz erhalten, die Zeugniss dafür ablegen, welchen Reichthum an getriebenen, emaillirten und ciselirten Ornamenten kölnische *aurifabri* zur Ausstattung dieses goldenen Mausoleums aufgeboten hatten. Unter diesen Ueberresten zeichnet sich besonders

---

[1]) Wie auffallend gross der Reichthum der Kirchen des Kölner Kurstaates noch gegen Mitte des 17. Jahrhunderts an reich ausgestatteten silbernen und goldenen Reliquiengefässen und mit Zellenschmelzen verzierten Reliquienschreinen war, ist zu ersehen aus einer heute äusserst selten gewordenen Schrift des Kölnischen Chronisten Aegidius Gelenius, unter dem Titel: *Supplex Colonia sive Processio 1634. Coloniae 1639, 12⁰.*

an der vorderen Kopfseite dieser *arca* ein goldenes Rundmedaillon aus, welches in einem Durchmesser von 10 cm das Bild des h. Severin in rheinischem Zellenschmelz zeigt, wie derselbe, angethan mit bischöflichen Gewändern, auf einer reich verzierten *sella* thront. Anstatt hier die ausführliche Beschreibung der verschiedenen Zellenschmelze folgen zu lassen, die das sitzende Bildwerk in acht Farben auszeichnen, sei auf die eingehende Beschreibung dieser Schmelzmalerei in unserm unten citirten Werke[1]) hingewiesen. Im Hinblick auf die genaue Abbildung auf Tafel VI Fig. 1 bemerken wir hier nur in Kürze, dass die gelbe, hellblaue und weisse Schmelzfarbe undurchsichtig, die dunkelblaue, rothe und grüne dagegen, wie immer, durchsichtig auftritt. Das Inkarnat, desgleichen auch die graue Farbe des Haares und Bartes sind wiederum *opaque* gehalten.

Noch sei unserer Beschreibung hinzugefügt, dass die emaillirte Darstellung des h. Severin, was Grösse, Farbenfrische, Komposition und delikate, technische Ausführung betrifft, fast den Vergleich mit byzantinischen Schmelzwerken aus der Blüthezeit dieser Kunstindustrie aushalten kann. Zugleich dient dieses seltene *monile* im kölnischen Email auch zum Belege, dass noch gegen Mitte des 12. Jahrhunderts neben der Ausführung von Grubenschmelzen auch die ältere Technik des abendländischen Zellenemails, die wohl von der Trierer Schule Egberts ihren Ausgang genommen haben dürfte, von rheinischen *magistri argentarii* mit grosser Meisterschaft geübt und für kirchliche Zwecke in Anwendung gebracht zu werden pflegte, wenn nicht der anderen Annahme das Wort geredet werden soll, dass auch noch im 12. Jahrhundert in den Werkstätten der Bene-

---

1) Das heil Köln. St. Severin, 114, Taf. XLI. Leipzig, T. O. Weigel 1858.

diktiner-Abtei von St. Pantaleon, einer bevorzugten Stiftung der Ottone, ebenfalls klösterliche *opifices* thätig waren, nach früherer Anleitung griechischer Lehrmeister Zellenschmelze herzustellen.

M. Byzantinisches Doppelkreuz mit Emailverzierung im Schatze des Kölner Doms, Zellenschmelze in Verbindung mit Grubenemails am Dreikönigenschrein ebendaselbst und an den Reliquienschreinen des Aachener Münsters.

Tafel VII, Figur 1, 2, 3 und 4.

Nach der auf Seite 157 und 158 vorhergegangenen Beschreibung altkölnischer Zellenschmelze, unter Beigabe von Abbildungen der an der vorderen Fassade des Dreikönigenschreines befindlichen Originale, sei hier der Vollständigkeit wegen noch eines merkwürdigen Doppelkreuzes gedacht, das bis zur französischen Revolution inmitten eines Triptychon von vergoldetem Silber befestigt und von mehreren eingefassten Reliquien in Kreisform umgeben war.[1])

Auf Tafel VII ist unter Figur 1 im Anhange diese *crux bipartita* in natürlicher Grösse bildlich veranschaulicht. Nach Form und Grösse des in vergoldetem Silber umrahmten Doppelkreuzes zu urtheilen, gehört diese Einfassung einer *pars notabilis* des „lebendigmachenden Kreuzesholzes“ den Schmelzwirkern des Autokrators am Goldenen Horn an und ist nicht als abendländische Arbeit zu betrachten. Auch die fünf kleineren Gold-

---

[1]) Vgl. die heute selten gewordene Abbildung nebst kurzem Text auf einem grossen Kupferstich von dem damaligen Domküster (*aedituus*) Peter Schönemann, Köln 1671, auf welchem, leider in misslungenen Copien, sämmtliche Reliquienbehälter und metallischen Kleinodien bildlich wiedergegeben sind, die damals der *Thesaurus sacer* der Kölner Metropolitankirche noch zu besitzen sich rühmte.

kapseln, mit welchen die Ausmündungen der beiden Kreuzbalken abgeschlossen und verziert sind, sprechen der Annahme das Wort, dass dieselben in ihrer ausserordentlichen Feinheit und Zierlichkeit nicht von niederrheinischen Emailleurs, sondern zu Byzanz von äusserst geübten Emailmalern hergestellt worden sind, als dort die Schmelzkunst meist in ärarischen Werkstätten sich zur höchsten Blüthe entwickelt hatte. Es ist zu beklagen, dass das in Rede stehende Doppelkreuz durch die Umwälzungen der letzten Jahrhunderte mancherlei Umgestaltungen und Beschädigungen erlitten hat. Ungeachtet dieser mannigfachen Veränderungen erkennt man noch deutlich die scharf ausgeprägten Umrisse der zarten Goldzellen, mit welchen die goldenen Büchsen nach allen Seiten gleichmässig verziert sind. Auf blauem Schmelzgrunde ersieht man nämlich an den obern Kreuzbalken immer wieder unregelmässige Vierpassformen, welche gleichmässig mit weissem Schmelz ausgefüllt sind. Von diesen heben sich dann in Dreipässen ausmündende Kreuzchen in dunkelrothem Schmelz ab. Dasselbe System der Ornamentation in den genannten drei Schmelzfarben macht sich auch an der 2,8 cm langen und 0,9 cm breiten viereckigen Emailkapsel am unteren Theil des Langbalkens in einer fortlaufenden Musterung geltend, deren zierlich gestaltetes Blattwerk auf allen vier Seiten an byzantinischen Schmelzwerken immer wieder in derselben Stilisirung anzutreffen ist. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir die Entstehung dieser Zellenschmelze mit ihren charakteristischen Musterungen in die Blüthezeit byzantinischer Emailmalerei, den Beginn des 11. Jahrhunderts, verlegen.

Es wäre wünschenswerth, dass der klägliche Zustand, in welchen die Verwüstungen der französischen Revolution dieses

Monument des Kunst- und Frommsinns vergangener Jahrhunderte versetzt haben, durch sachgemässe Restauration gehoben und beseitigt würde. Durch eine höchst unglückliche Einfassung nämlich ist es heute unmöglich, die nach allen vier Seiten reich emaillirten Ausmündungen des Doppelkreuzes erkennen zu können. Offenbar war diese *crux bipartita* ehemals zum Tragen bestimmt oder zu einer Aufstellung unter Glasverschluss, sodass man die Reliquie und ihre kunstreichen Email-Verzierungen nach allen Seiten sehen konnte. Einer zuvorkommenden schriftlichen Erlaubniss von Seiten des Herrn Dompropstes Dr. Berlage haben wir es zu danken, dass die Reliquie in ihrer heute sehr verletzten kunstreichen Fassung aus der verdeckenden Unterlage sorgfältig gehoben und so eine Detailbesichtigung nach allen Seiten ermöglicht werden konnte. Bei dieser genauen Untersuchung ergab sich auf der Kehrseite der Kreuzpartikel, und zwar in der Vierung des grossen Kreuzbalkens, ein silbervergoldetes, viereckiges Metallplättchen, auf welchem nicht in griechischen, sondern in lateinischen Majuskeln des 14. Jahrhunderts die Lesung eingravirt ist: „*Ecce lignum Crucis*". Bei der beabsichtigten Verlegung und der chronologisch geordneten Aufstellung der unvergleichlichen Reliquien- und Kunstschätze des Kölner Doms in ein auch architektonisch würdig eingerichtetes *thesaurarium* wird gewiss auch das heute in grossem Unstande befindliche Doppelkreuz in *émaux cloisonnés* mit seiner kostbaren Reliquie von berufener Künstlerhand eine solche Aufstellung und Wiederherstellung erfahren, dass dasselbe unter Glasverschluss von allen Seiten gesehen werden kann.

Nachträglich sei hier noch bemerkt, dass in der erzbischöflichen Kapelle zu Köln sich ebenfalls eine solche

crux bipartita, fast in gleicher Grösse wie die eben besprochene, befindet, die von einem dem Ausgang des 12. Jahrhunderts angehörigen griechischen Triptychon eingeschlossen ist. Die Reliquie des h. Kreuzes selbst ist von dünnem Goldblech eingefasst und zeigt an den Balkenenden nicht, wie an dem eben besprochenen Doppelkreuz des Domschatzes, Zellenschmelze, sondern äusserst zierlich filigranirte Deckplättchen. Ein besonderes historisch-archäologisches Interesse dürfte die Kehrseite der einfassenden Goldplatte beanspruchen, die eine merkwürdige, leider heute lückenhafte, griechische Inschrift in Grossbuchstaben erkennen lässt, aus welcher aus'm Werth vermuthet hat, dass diese goldene Fassung aus der Zeit Konstantin's VII. herstamme, ja sogar von dem kunstliebenden Kaiser eigenhändig angefertigt worden sei.[1])

Auf Seite 158 ist darauf hingewiesen worden, dass am Dreikönigenschrein des Kölner Doms, und zwar an der goldenen Hauptfassade desselben, unter vielen anderen getriebenen und ciselirten Ornamenten sowie unter einer Menge von geschnittenen Gemmen und Cameen sich auch fünf goldene Täfelchen finden, welche in Zellenschmelz spätromanische Musterungen erkennen lassen, wie solche auf Tafel VI unter Figur 2 und 3 abgebildet sind.

Nachträglich sei hier noch hinzugefügt, dass auch die Flügel der beiden Engelsgestalten, welche anbetend die *Majestas Domini* an der Hauptfassade der *arca trium regum* umgeben, in vielfarbigem Zellenschmelz inkrustirt sind. Es sind nämlich die Federn dieser Flügelpaare in wachsender Farbenskala angedeutet; dieselbe beginnt in dunkelbraunem Schmelz, geht dann

---

[1]) Das Siegeskreuz byzantinischer Kaiser, von Ernst aus'm Werth, pag. 12 und 13. Bonn 1866.

zum dunkel- und hellblauen Email über und läuft in Hellweiss aus.

Eine kürzlich erfolgte genaue Besichtigung des Dreikönigenschreins in seinen vielen ornamentalen Einzelheiten hat uns die Gewissheit verschafft, dass an diesem unübertrefflichen Meisterwerk kölnischer Goldschmiedekunst aus der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts neben den fünf früher bezeichneten Zellenschmelzen auf Goldplättchen eine grosse Zahl von Rundmedaillons sowie auch von länglichen emaillirten Täfelchen sowohl an den beiden Langseiten als auch an der hintern Kopfseite auftreten, an welchen Grubenschmelze in Verbindung mit Zellenschmelzen ersichtlich sind, eine Technik, welche, französischen Archäologen zufolge, nur an sehr wenigen Werken der kirchlichen Goldschmiedekunst seither angetroffen worden sein soll. Diese effektvolle Verbindung der älteren Technik des Zellenschmelzes mit dem besonders im Lothringischen in Aufnahme gekommenen Grubenschmelze könnte man passend mit der Bezeichnung „gemischtes Email“ benennen. Es lag nahe, dass man bei der grossen Kostspieligkeit der älteren Technik, Zellenschmelze auf einer Unterlage (einem Recipienten) von feinem Goldblech aufzunehmen, auf Mittel sann, bei der Beliebtheit der *opera smalti* die ältere vornehme Technik des Zellenschmelzes beizubehalten und mit der neuen billigeren Machweise des Grubenschmelzes auf Rothkupfer zu verbinden. Wie die mehr als 120 emaillirten Täfelchen am Dreikönigenschrein dies beweisen, haben kölnische Emailleure es verstanden, kleinere Flächen in Form von vertieften Gruben mit dem Grabstichel auszuheben und in diesen Vertiefungen stilisirte Laubornamente in Zellenform einzulassen, die sie mit vielfarbigen Schmelzen auszufüllen und zu inkrustiren wussten. Auf

Tafel VII unter Figur 2 ist in natürlicher Grösse ein solches zierliches Medaillon getreu wiedergegeben, wie ähnliche sich in grosser Zahl an den Langseiten des Dreikönigenschreines als Beispiele von gemischtem Email vorfinden. Die Umrisse dieser rothkupfernen Emailplatte in Kreisform, eine Vierpassrose mit eingedrückten herzförmigen Blättern bildend, sind in weissem Grubenschmelz hergestellt, desgleichen auch der Tiefgrund in blauem Schmelz, wohingegen die aus der innern Herzform hervorsprossenden Pflanzengebilde in der ältern Technik des Zellenschmelzes in weisser, rother und gelber Schmelzfarbe wiedergegeben sind. Auch in den vier Zwickeln dieser herzförmigen Vierpassrose ist der Tiefgrund in dunkelblauem Grubenschmelz ausgefüllt, wohingegen wieder das ornamentale Pflanzenwerk in Zellenschmelz eingesetzt ist. Es würde hier zu weit führen, die vielen ähnlich gemusterten Rundmedaillons der Reihe nach aufzuzählen, desgleichen auch die grosse Zahl der oblongen Emailplättchen genauer zu beschreiben, wie solche in der Technik des gemischten Emails immer abwechseln mit gleich grossen filigranirten und durch Edelsteine verzierte Täfelchen, um die vier Seiten des Dreikönigenschreins zu beleben. Für unsere Zwecke genüge es, hier zuerst darauf hingewiesen zu haben, dass an dem berühmten Mausoleum der h. drei Könige im Kölner Dom die ältere, von den Byzantinern ererbte Technik der *émaux cloisonnés* mit den von Lothringen ausgehenden *émaux champlevés* organisch vereinigt auftreten, eine combinirte Verzierungsweise, welche von der archäologischen Wissenschaft seither nicht genügsam hervorgehoben und ins Klare gestellt worden ist.

Nachdem wir am Reliquienschrein der h. drei Könige mit nicht geringer Ueberraschung zu der Ueberzeugung gelangt

waren, dass an demselben eine Menge von verschieden gemusterten Recipienten von Grubenschmelzen in Verbindung mit stilisirten Pflanzenornamenten in Zellenschmelz meistens in 5—6 Farbnüancen auftreten, unterliessen wir es nicht, auch jene Emailplättchen hinsichtlich ihrer technischen Machweise näher zu untersuchen, welche im Schatze des Aachener Münsters sowohl an dem Reliquienschreine Karls des Grossen als auch an der goldenen *arca Beatae Mariae Virginis* ersichtlich sind, in welcher seit dem Schlusse des 12. Jahrhunderts die „grossen" karolingischen Reliquien ehrfurchtsvoll aufbewahrt werden.

Zu nicht geringer Verwunderung fanden wir auch an diesen beiden grossen Reliquienschreinen dasselbe System von Emaillirungen wie am Dreikönigenschrein, nämlich die Verbindung der beiden Schmelzarten der *émaux cloisonnés* und der *émaux champlevés* auf gemeinsamer Unterlage von Kupfer. Auf Tafel VII Figur 3 und 4 sind getreue Abbildungen dieser combinirten Emailtechnik wiedergegeben, und zwar ist unter Figur 3 ein Emailplättchen in natürlicher Grösse veranschaulicht, das mit vielen ähnlich gemusterten sich an dem grossen *scrinium B. M. V.* vorfindet. Der Recipient, die metallische Unterlage, besteht aus einer Platte von ziemlicher Dicke, welche eine Länge von 7 cm bei einer Breite von $2^1/_2$ cm aufzuweisen hat. Die drei Vierpassrosen in weissem, rothem und gelbem Schmelz von dunkler Färbung sind als Zellenemail von einem blauen eingeschmelzten Fond umgeben, der mit dem Grabstichel ausgehoben ist. Auch die acht Halbkreise, welche die Langseiten unseres Emailtäfelchens heben und zieren, zeigen einen Tiefgrund mit rothem Grubenschmelz, innerhalb dessen Dreiblattröschen in Zellenschmelz vertieft eingelassen sind. Solche emaillirte Täfelchen finden sich am

Muttergottesschrein zu Aachen in grosser Zahl vor. Auch an dem am Ausgang des 12. Jahrhunderts von Aachener Goldschmieden angefertigten Prachtschrein, worin die irdischen Ueberreste Karls des Grossen, bedeckt von einem byzantinischen Purpurgewebe, das mit von Kreisen umschlossenen Elephantengebilden gemustert ist, ruhen, findet sich eine ziemlich grosse Anzahl von emaillirten Täfelchen vor, welche Zellenschmelze in Verbindung mit Grubenschmelz erkennen lassen. Auf Tieffond mit blauem Grubenschmelz erheben sich drei Kreuzformen in weissem Zellenemail (vgl. Tafel VII, Figur 4), während in den Halbkreisen zu beiden Langseiten auf einem Fond von grünlichem Grubenschmelz Pflanzenornamente in gelbem Zellenschmelz auftreten.

Durch das Vorfinden dieser vielen Emailtäfelchen an den beiden grossen Reliquienschreinen im Schatze des Aachener Münsters, dem unstreitig bedeutendsten und umfangreichsten des christlichen Abendlandes, sowie durch das Vorkommen der vielen ähnlichen eingeschmelzten Täfelchen am Prachtschrein des Kölner Doms ist der evidente Beweis geliefert, dass gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts von niederrheinischen und lothringischen Goldschmieden die Kunst des Grubenschmelzes auf Kupferfond bereits im grossen Umfange geübt und mit dieser, von den Byzantinern nicht angewandten Emailtechnik die ältere Kunstweise des Zellenschmelzes als gemischtes Email in organische Verbindung gebracht worden ist.

N. Staurothek in byzantinischem Zellenemail aus der Kunstsammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim zu Köln.

Tafel VIII, Figur 1 und 2.

Angeregt durch den Vorgang Sr. Excellenz Dr. von Swenigorodskoï, eine umfangreiche Spezialsammlung von Zellen-emails byzantinischen Ursprunges zu begründen und die geschichtliche Entwickelung dieser orientalischen Schmelzkunst im Gegensatze zur abendländischen nachzuweisen, hat die Nachforschung nach den selten gewordenen Ueberresten einer ausser Uebung gekommenen Kunsttechnik heute weite Kreise erfasst, wodurch die Freude an dem Besitze solcher Seltenheiten bei hochstehenden Kunstsammlern zugenommen hat. In Folge davon wurde von Seiten der Kaiserlich russischen Regierung in den letzten Jahren Professor Kondakow, ein gewiegter Kenner byzantinischer *opera smalti,* in jene fernliegenden, ehemals blühenden Lande des Kaukasus entsandt, um in diesen Ländern, die mit der Kultur von Byzanz in nächster Verbindung standen, ein genaues Verzeichniss von den kostbaren Ueberresten griechischer Schmelzkunst seit den Tagen Konstantins Porphyrogennet bis auf die Zeiten der Komnenen aufzunehmen, die sich vereinzelt in den vielen weltentlegenen Klöstern Grusiens, Emeretiens etc. heute noch vorfinden und ihres metallischen Werthes wegen in Verlust zu gerathen Gefahr liefen.[1])

[1]) Das Resultat dieser Nachforschungen hat Professor Kondakow in einem gelehrten russischen Werke herausgegeben, das in deutscher Uebersetzung den Titel führt: Verzeichniss der Monumente des Mittelalters in verschiedenen Kirchen und Klöstern Grusiens. Auf Allerhöchsten Befehl herausgegeben von Professor Kondakow. 82 Illustrationen im Text. Petersburg 1890.

Auch in Italien hat die Suche nach den werthvollen Ueberresten der verloren gegangenen Kunstweise der Byzantiner zugenommen; dem Grafen Gregoir Stroganoff war es vorbehalten, eine kostbare Reliquientafel des 11. Jahrhunderts mit vielen eingeschmelzten Arbeiten käuflich erwerben zu können, die sich an wenig gekannter Stelle Unter-Italiens vorgefunden hatte. Auch Baron Albert von Oppenheim hat in jüngster Zeit eine aus Italien herrührende, merkwürdige *lipsanotheca* erstanden, die, nach allen Seiten in leuchtendem Zellenschmelz auf's reichste ausgestattet, sowohl was Seltenheit, als auch was hohes Alter betrifft, als *chef d'oeuvre* der reichhaltigen von Oppenheim'schen Privatsammlungen zu bezeichnen ist. Was das hohe Alter dieser einzig in ihrer Art dastehenden Reliquienkapsel — *ladula, capsella* — angeht, so dürfte es keinem Zweifel unterliegen, dass dieselbe zu den ältesten *émaux cloisonnés* byzantinischer Provenienz zu zählen ist, die von den Schmelzkünstlern am Goldenen Horn in jenen fernliegenden Tagen angefertigt wurden, als diese Kunsttechnik noch in ihren Anfängen begriffen und die technische Herstellung noch mit Schwierigkeiten verbunden war. Daher erklärt sich auch eine gewisse Unsicherheit und Unbeholfenheit in der Linienführung der vielen figuralen Bildwerke und der griechischen Inschriften sowie die noch sehr beschränkte Zahl von Schmelzfarben.

Es ist zu bedauern, dass Professor Kondakow bei Herausgabe des kapitalen Werkes über die Sammlung Swenigorodskoï die seltene, erst seit kurzem im Besitze des Baron Albert von Oppenheim befindliche *staurotheca* nicht gekannt hat; dieselbe würde sonst einen Ehrenplatz in dem oft gedachten Prachtwerke unter den Abbildungen der ältesten Monumente der byzantinischen Schmelzkunst gefunden haben. Dem überaus

freundlichen Entgegenkommen des jetzigen Besitzers der seither wenig gekannten *lipsanotheca* haben wir es zu verdanken, dass uns ein eingehendes Studium derselben bereitwilligst gestattet und gelungene Photographien zur Verfügung gestellt wurden.

Indem wir beifolgend auf Tafel IX eine autotypische Abbildung dieser photographischen Aufnahme in der Grösse des Originals wiedergeben, sei es gestattet, soweit die engen Grenzen der vorliegenden Studien dies erlauben, eine kurze Beschreibung dieses heute diesseits der Berge ältesten Kreuzreliquiars im byzantinischen *émail cloisonné* folgen zu lassen.

Die aus hohem Besitze herrührende Reliquienkapsel, in welcher ehemals eine *pars notabilis* vom „lebendigmachenden Kreuzesholze Christi“ aufbewahrt wurde, ist, wie aus Tafel VIII zu ersehen, im Rechteck gestaltet und hat eine grösste Länge von 10 cm bei einer Breite von 7,5 cm; die Tiefe beträgt nur 1,5 cm. Das auf Tafel VIII, Fig. 1 abgebildete Reliquiar gehört zu jenen seltenen *staurothecae*, die nicht mit bloss stellenweise aufgesetzten grossen oder kleinen Emails mehr oder weniger reich verziert sind, wie dies bei der eisernen und der ungarischen Krone sowie der altdeutschen Kaiserkrone und bei den meisten in diesen Studien besprochenen und abgebildeten Emailwerken der Fall ist, sondern diese Reliquienkapsel ist nach allen vier Seiten ganz mit durchschimmerndem Schmelz überzogen, eine Verzierungsweise, welche französische Archäologen mit dem richtigen Ausdruck *en plein émail* bezeichnen. Der Tiefgrund an sämmtlichen Emailplatten besteht aus transparentem, smaragdgrünem Schmelz. Auf diesem leuchtenden Fond heben sich klar in Zellenschmelz die verschiedenen figürlichen Darstellungen ab. Die vier vertikalen Schmalseiten, welche die Reliquienkapsel

umrahmen und einfassen, sind mit den eingeschmelzten Halbbildern verschiedener Heiligen verziert, während auf dem 7,5 cm breiten Deckverschluss die Kreuzigung des Herrn mit der kleinen Passionsgruppe Johannes und Maria, ebenfalls auf smaragdgrünem Fond, in Email zur Darstellung gebracht ist.

Das Innere der *staurotheca*, deren Kreuzpartikel heute fehlt, ist aus feinem Silber gefertigt, und zwar bildet diese Einlage eine *crux bipartita* in Form einer *croce Jerusalemme.* Der hintere Abschluss der Reliquienkapsel ist für die Chronologie und Kunstgeschichte insofern von besonderem Interesse, als auf Silberfond in starker Feuervergoldung ein griechisches Kreuz, von gleichförmigen Randeinfassungen umgeben, eingravirt ist, welche einfassenden Streifen genau in dieser Form sich an altkoptischen Gobelinwirkereien des 6. und 7. Jahrhunderts vorfinden, die in letzten Jahren in oberägyptischen Gräbern bei Achmim entdeckt worden sind. Aehnliche abschliessende Bänder zeigen auch die Vorhänge — *vela* —, welche auf einem musivischen Bildwerke zu ersehen sind, das den Palast Theodorich's in der Kirche St. Apollinare nuovo in Città zu Ravenna darstellt. Das Innere der Reliquienkapsel, wie gesagt, aus starken Silberplatten bestehend, ist nach allen Seiten mit goldenen Platten gedoppelt, welche vom griechischen Emailleur zur Darstellung seiner *émaux cloisonnés* benutzt worden sind. Zum Hinweis auf die im Innern ehemals befindliche *pars notabilis* von dem Kreuzesholze des Herrn ist der obere, schiebbare Deckel unserer *ladula* mit der grossen Darstellung der Kreuzigung des Heilandes in Zellenemail ausgestattet. Der *Crucifixus* steht, wie immer bei den Byzantinern, auf einem breiten *suppedaneum* von durchschimmerndem, röthlichem Schmelz. Den Gekreuzigten umgibt die Passionsgruppe Maria und Johannes auf smaragdgrünem, durch-

sichtigem Fond; die Namen in griechischen Grossbuchstaben lauten:

Θεωτωκς (statt *Θεοτόκος*) und *Ηωανις* (*Ἰωάννης*).

Zu Häupten des Gekreuzigten ersieht man ebenfalls in Versalbuchstaben, jedoch horizontal geordnet, die Inschrift:

Ιδων νις σου — ιδου η μιτιρ σ.

Seit dem 10. Jahrhundert lautet die Inschrift richtiger:

Ἰδὲ ὁ υἱός σου — ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου.

Unmittelbar neben dem *titulus crucis* in blauem Email zeigen sich, wie immer, die symbolischen Darstellungen von Sonne und Mond in mattweissem Schmelz und in den Ecken, was besonders zu beachten ist, Pflanzenornamente in blauem Schmelz, in Form von Herzen, eine Verzierung, die sich bei älterenen byzantinischen Zellenschmelzen immer wieder vorfindet.

Die Incarnationstheile sämmtlicher Figuren sind in einem nicht durchschimmernden Schmelz — *opaque* — gehalten, von einer sehr primitiven weisslichen Farbe, die noch nicht den Fleischton wiederzugeben vermochte, wie dies an den grossen emaillirten Halbfiguren aus der Blüthezeit byzantinischer Schmelzkunst in der Sammlung Swenigorodskoï der Fall ist. Für die Alterthumskunde ist die Darstellung des Gekreuzigten von besonderem Interesse, indem der *Crucifixus* nicht mit einem Schürztuch, sondern mit der älteren *dalmatica* ohne Aermel, dem sogenannten *collobium,* in bläulich violettem Schmelz so bekleidet ist, dass die entblössten Arme ganz zum Vorschein treten. Dieses Gewandstück hat für die Fixirung der Chronologie insofern eine besondere Wichtigkeit, als es in der kirchlichen Archäologie als feststehend zu betrachten ist, dass dasselbe bei der Darstellung der Kreuzigung bereits vor der Karolingerzeit ausser Gebrauch gekommen war.

Noch sei hinzugefügt, dass in der Farbpalette des Emailleurs sich erst fünf Schmelzfarben vorfinden. Für das Incarnat, wie früher schon bemerkt, ist eine undurchsichtige weissliche Farbe verwandt worden, ferner ein helles Blau für Gewandpartien, ein durchschimmerndes Smaragdgrün durchgehends für den Tiefgrund, ein durchscheinendes Purpurroth für einzelne Untergewänder und als fünfte Farbe ein undurchsichtiges Blauviolett, welches zur Wiedergabe des *collobium* verwandt ist.

Wie die beifolgende Abbildung auf Tafel VIII, Figur 1 in natürlicher Grösse dies erkennen lässt, ist die eben beschriebene Darstellung des Gekreuzigten in einer Breite von 4 cm und einer Höhe von 6,4 cm in ihrer Ganzheit auf Goldfond emaillirt und von einer goldenen Cordonirung in starkgekörntem Filigran umrahmt. Diese mittlere emaillirte grosse Goldplatte wird quadratisch eingefasst von vier schmäleren Emailstreifen in einer Breite von je 1 cm, welche gegenseitig durch goldene Cordonirungen abgetrennt sind, wie dieses unsere Abbildung erkennen lässt. Diese vier einfassenden Emailstreifen zeigen ebenfalls auf durchsichtigem, smaragdgrünem Email die Brustbilder verschiedener griechischer Heiligen, deren Namen lauten: s. Demetrius, s. Eustathius, s. Laurentius, s. Lucas, s. Marcus, s. Thomas, s. Jacobus, s. Damianus, s. Cosmas, s. Gregorius, s. Bartholomaeus, s. Matthaeus, s. Judas, s. Simon. [1])

Die Gewandpartien sämmtlicher Brustbilder sind in einem hellbläulichen Schmelz gehalten, wohingegen die Gewänder der drei griechischen Heiligen unterhalb des *Crucifixus* in hellleuchtendem rothen Schmelz angedeutet sind.

---

1) Wir haben es uns gestattet, die Namen dieser vielen Heiligen der übersichtlichen Lesung wegen in lateinischer Minuskelschrift anzudeuten, zumal die griechischen Grossbuchstaben vom Emailleur vielfach fehlerhaft wiedergegeben sind.

Noch erübrigt es, wenige Worte hinzuzufügen hinsichtlich der grösseren Halbfiguren, ebenfalls in Zellenschmelz gehalten, mit welchen die aufrechtstehenden Seitentheile des Reliquiars ornamentirt sind. Wie die obere, schiebbare Deckplatte der alterthümlichen Staurothek mit den Darstellungen verschiedener Heiligenfiguren des griechischen Kalendariums nach den vier Seiten eingerahmt und verziert ist, so hat der Emailleur die schmalen, aufrechtstehenden Theile der Reliquienkapsel ebenfalls wieder durch Halbbilder von 14 Heiligen ornamentirt, deren Namen, vertikal laufend, durch schwer zu entziffernde Grossbuchstaben gekennzeichnet sind, die wir in lateinischer Schrift wiederzugeben uns erlauben: s. Anastasius, s. Nicolaus, s. Petrus, s. Paulus, s. Johannes, s. Andreas, s. Pantaleimon, s. Eustratius, s. Merculeus, s. Platon, s. Theodorus, s. Procopius, s. Georgius.[1])

Leider fehlt an der Stelle, wo anscheinend erst vor wenigen Jahrhunderten die heutige kleine Schlossplatte in vergoldetem Silber angebracht wurde, das Brustbild des betreffenden Heiligen, wie dies auf der Kehrseite deutlich zu erkennen ist, wo sich eine leere Oeffnung befindet.

Bevor wir zu einer kurzen Beschreibung der figürlichen Darstellung in der sogenannten Schwarzmanier — *niello* — übergehen, mit welcher die innere, vergoldete Silberplatte des schiebbaren Deckels verziert ist, mag es gestattet sein, eine, wie es uns scheinen will, nicht gewagte Hypothese über Zeit und Anfertigung dieses seltenen Reliquiars aufzustellen, das zu den ältesten Monumenten der *émaux cloisonnés* zu rechnen ist, die bis heute zur Kunde der archäologischen Wissenschaft gelangt

---

[1]) Bei der Gruppirung und der Reihenfolge dieser Heiligen wird ein bestimmtes System vermisst.

sind und die vor den Zerstörungen der letzten Jahrhunderte sich noch unverletzt erhalten haben.

Sowohl die noch sehr primitive Ausführung der vielen figuralen Zellenschmelze, als auch die noch unbeholfene Technik und Darstellungsweise der Passionsgruppe nebst den Halbbildern der verschiedenen Heiligen berechtigen, im Hinblick auf ähnliche figurale Darstellungen in Zellenschmelz, wie sie im Prachtwerke Sr. Excellenz Dr. A. von Swenigorodskoï vorkommen, zu der Annahme, dass das vorliegende Kreuzesreliquiar spätestens der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts zuzuschreiben sei. Zur Stütze dieser Hypothese sei hingewiesen auf die frühchristliche *tunica sine manicis,* womit der *Crucifixus* in einer sehr naiv gefälteten Draperie bekleidet ist, eine Gewandung, wie sie sich auch an dem durchaus formverwandten goldenen Brustkreuz vorfindet, das heute noch, von einem Bergkrystall verschlossen, im Schatze der vormaligen Palast-Kapelle der longobardischen Königin Theodelinde zu Monza bei Mailand aufbewahrt wird. Eine glaubwürdige Ueberlieferung der Monzaner Kirche auf Grundlage von alten Schatzinventaren berichtet, dass dieses merkwürdige Pectoral-Kreuz von dem Longobardenkönige Aistulf herrühre, der es vom Papste zum Geschenk erhalten haben soll. Dieser König regierte seit 749 und starb, nachdem er Ravenna im Jahre 751 erobert und den letzten griechischen Exarchen Eutychios aus den norditalienischen Provinzen von Byzanz vertrieben hatte, im Jahre 756 durch einen Sturz vom Pferde.

Ein weiterer Beweis für das bezeichnete hohe Alter der in Rede stehenden Staurothek ist darin gegeben, dass die vielen griechischen Inschriften, aus ziemlich starken Goldwändchen bestehend, von wenig sicherer Hand zeugen und noch ziemlich unbeholfen sind; ferner ist bei sämmtlichen Inschriften das

ältere ι überall da zu ersehen, wo unmittelbar vor und nach dem 10. Jahrhundert ein η sich findet. Hinsichtlich dieser unregelmässig geformten goldenen Inschriften sei noch bemerkt, dass in dem Prachtwerke von Swenigorodskoï, Seite 143 ff., eine genaue Beschreibung und Abbildung jener Kreuzigung in Email gegeben ist, welche sich in dem georgischen Kloster Gelat an einem alten, kostbaren Triptychon vorfindet, an welchem eine Zusammenstellung von Bildwerken verschiedener Epochen zu ersehen ist. Professor Kondakow hat mit sicherem Blick an dem grossen Ikon der Muttergottes von Chachuli unter den vielen dort fixirten Emails sofort das älteste und merkwürdigste eingeschmelzte Bild der Kreuzigung erkannt. Der russische Gelehrte sagt über dieses Medaillon: „Alle charakteristischen Merkmale dieser mehr vermutheten als bekannten Technik sind hier vorhanden. Auf translucidem, smaragdenem Fond sind mit noch wenigen und nicht abgetönten Farben die Figuren ein wenig hervorgehoben. Neben solcher Technik nehmen wir auch Anzeichen des groben byzantinischen Stils der Bildersturm-Periode und alte ikonographische Kennzeichen wahr. Christus ist nur mit dem Kollobion bekleidet; über dem *Crucifixus* eine (nicht in namenzeichnender Fingerstellung) segnende Rechte und zu den Seiten zwei Engel, welche die Hände falten; rechts und links vom Kreuze stehen Johannes der Täufer[1]) und die Muttergottes. Zwei Schildchen enthalten die nur mit goldenen Strichen hergestellte Inschrift $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$. Für die ungelenke Zeichnung des Körpers entschädigt die von

[1]) Hier liegt wahrscheinlich ein Irrthum von Seiten des Uebersetzers des russischen Originaltextes vor, indem sowohl in der griechischen wie in der lateinischen Kirche immer wieder der Lieblingsjünger Johannes und nicht der Täufer Johannes unter dem Kreuze bildlich dargestellt ist, da ja der Letztere lange vor dem Kreuzestode des Herrn enthauptet worden war.

Schematismus freie Drapirung, welche sich wenigstens die Freiheit breiter, weiter Falten bewahrte."

Dieselbe Darstellung des Gekreuzigten, wie sie auf dem von Professor Kondakow eben besprochenen uralten Rundmedaillon der Kirche zu Gelat sich findet und wie sie ganz ähnlich auch an dem *encolpium* König Aistulfs zu Monza vorkommt, erblickt man auch in durchaus ähnlicher Auffassung und Ausführung auf der nach Innen gekehrten Seite des schiebbaren Deckels der seltenen Baron von Oppenheim'schen Staurothek, und zwar nicht in Email, sondern in der Niellomanier, wie dieselbe Technik des *niello* auch an der figuralen Darstellung des Brustkreuzes König Aistulfs ersichtlich ist. Auch die stereotype Hinweisung des Gekreuzigten auf seine Mutter und auf den Lieblingsjünger Johannes findet sich, wie an dem eben genannten Kreuze zu Monza, so auch hier auf der innern Deckelplatte vor.

Ausser dieser sogenannten Passionsgruppe ersieht man in den vier Feldern der inneren Deckelfläche auf Silberfond die niellirten Darstellungen der Verkündigung, der Geburt und der Himmelfahrt, so dass also die vier Hauptmomente aus dem Leben des Herrn zur bildlichen Wiedergabe gebracht sind.

Wie schwankend und unsicher noch im 8. Jahrhundert die griechische Schreibweise von Goldschmieden geübt wurde, geht daraus hervor, dass auf der niellirten Silberplatte die vertikal und nicht, wie vorhin in Email, horizontal laufende Inschrift anders als oben und zwar folgendermassen lautet:

ιδε ο υς σου — ιδου η μητρ σου.

Auf welche Weise gelangte nun dieses merkwürdige Schmelzwerk der Sammlung Oppenheim ins Abendland? Schriftliche Dokumente, die dem jetzigen Besitzer bei Ankauf des Reliquiars übergeben wurden, besagen Folgendes.

Das Reliquiar befand sich ehedem im Besitze des Papstes Innocenz IV. (1234—54), dessen Ahnherr, ein Graf Fieschi, es aus den Kreuzzügen mitgebracht hatte. Papst Innocenz überwies der von ihm gegründeten Patriarchalkirche zu Lavagna, einem Besitzthum der Fieschi zwischen Genua und La Spezzia, die in der Lipsanothek enthaltene Reliquie, das Holz vom h. Kreuz, welche alsdann, in einem Behälter von Bergkrystall und Silber eingefasst und auf einem Sockel ruhend, in der gedachten Patriarchalkirche aufbewahrt wurde, während der alte, emaillirte Reliquienbehälter Eigenthum der Familie Fieschi blieb.

O. Agraffe mit maurisch-spanischen Zellenschmelzen im städtischen Kunstgewerbe-Museum zu Köln.

Tafel IX (Titelbild).

Es ist bekannt, dass auf dem Gebiete der *verroterie,* der Verkapselung von gespaltenen Edelsteinen und farbigen Glasflüssen, in Spanien während der kurzen Herrschaft der Westgothen im 5. und 6. Jahrhundert Hervorragendes von der kirchlichen Goldschmiedekunst geleistet worden ist, wie die reichen Funde von westgothischen Votiv- oder Hängekronen zu Guarrazar bei Toledo dies deutlich beweisen.[1]) Dass aber der arabisch-maurische Kunstfleiss im 13. und 14. Jahrhundert es verstand, vielfarbige Zellenschmelze in *cloisons* nicht auf einem Recipienten von Gold oder Silber, sondern auf einer Platte von Rothkupfer anzubringen, dürfte weniger bekannt sein.

Auf einer längeren Reise durch Spanien und Portugal fanden wir im Jahre 1885 in Sevilla bei einem dortigen Anti-

---

1) *M. de Lasteyrie, Description du trésor de Guarrazar; Paris, 1860.*

quar eine äusserst zierliche in Zellenschmelz gemusterte Schliesse — *monile, fibula* — die wir auf Tafel IX als Titelbild in natürlicher Grösse polychrom veranschaulicht haben. Sowohl die äussere Form dieser Agraffe in Vierblattform mit angefügten Kreisen als auch die äusserst zierlichen Ornamente und Bandverschlingungen erinnern deutlich an ähnliche Muster, wie wir solche in den Wandmalereien der Alhambra zu Granada angetroffen haben. Nicht allein die charakteristischen Bandverschlingungen, sondern mehr die noch romanisirenden Blattornamente können zum Belege dienen, dass dieser seltene *morsus* gegen Beginn des 14. Jahrhunderts von maurischen Schmelzkünstlern angefertigt worden ist, die es verstanden, vielfarbig eingeschmelzte Ornamente auf einem flachen Recipienten von Kupfer in Form von aufgesetzen Zellen — *cloisons* — zu inkrustiren. Der andalusische Emailleur gebrauchte zur Herstellung der polychromen Ornamente an unserem *monile* fünf Schmelzfarben. Sämmtliche Pflanzenornamente in stilisirten Blattformen, die von der mittlern Bandverschlingung nach den vier Seiten ausstrahlen, desgleichen auch sämmtliche Bandverschlingungen sind in opakem, weissem Schmelz gehalten. Der gesammte Fond der Schliesse ist abwechselnd mit dunkelblauem, grünem und türkisblauem Schmelz ausgefüllt. Zur leichtern Fixirung dieser dreifarbigen Zellenschmelze hat der Emailleur ein zierliches Rankenwerk durch dünne, aufgesetzte Scheidewändchen im ganzen Tiefgrund gleichmässig durchgeführt. Aus diesen leichten Verästelungen wachsen stellenweise in rothem Schmelz Dreiblattrosen und Herzformen hervor, die dem Ganzen ein sehr belebtes Ansehen verleihen.

Es ist nicht anzunehmen, dass im südlichen Spanien von den Emailleurs für die dortigen prunkliebenden Kalifenhöfe nur

vereinzelte Schmelzwerke in der vorliegenden hochentwickelten Technik auf vergoldeten Kupferplatten angefertigt worden sind; vielmehr liegt die Vermuthung nahe, dass in Weise dieses formschönen *monile* in Zellenschmelz auch viele ähnliche Emailwerke zur Zeit der Maurenherrschaft für profanen Gebrauch hergestellt wurden. Unseres Wissens finden sich jedoch in öffentlichen Sammlungen diesseits und jenseits der Pyrenäen nur äusserst wenige formverwandte Schmelzwerke in dieser Technik vor, die als Gegenstücke zu unserem seltenen *morsus* zu betrachten wären.

P. Flügelbilder, mit Zellenschmelzen verziert, aus der ehemaligen Reichsabtei Stablo, heute in Privatbesitz des Herrn Walz zu Hanau.

Gleichwie dem auf Seite 133 Gesagten zufolge die Conventualen der Abtei Echternach beim Einbruch der französischen Revolution am Schlusse des vorigen Jahrhunderts das kostbarste Stück des Schatzes ihrer St. Willibrorduskirche über den Rhein nach Gotha flüchteten, so brachten Benediktinermönche der ehemaligen Reichsabtei Stablo[1]) einem mündlichen Berichte zufolge einen Theil ihres reichhaltigen metallischen Kunst- und Reliquienschatzes auf ihrer Flucht nach Deutschland bei einer angesehenen Familie Hanau's in Sicherheit und genossen in der Wohnung derselben vorübergehend gastliche Aufnahme. Viele Jahre waren verstrichen, als man auf dem Speicherboden des erwähnten Hauses eine schwere Kiste verschlossen vorfand, von deren Inhalt man keine Kenntniss hatte. Beim Oeffnen derselben kam ein Reliquiar in Gestalt eines metallischen, reich

[1]) Stavelot in Belgien, 2½ Stunden von Malmedy.

ausgestatteten Flügelaltares zum Vorschein, dessen Inneres wiederum durch zwei kleinere Klappbildchen in byzantinischem Zellenschmelz reich verziert war. Zur Erinnerung an die Aufnahme der auf der Flucht begriffenen Conventualen von Stablo ist in derselben Hanauer Familie dieses seltene Flügelbild bis zur Stunde ehrfurchtsvoll aufbewahrt worden.

Da wir nicht Gelegenheit hatten, dieses seltene Kunstwerk der ehemaligen Reichsabtei Stablo mit seinen beiden *lipsanothecae* näher in Augenschein nehmen und die vielen byzantinischen Zellenschmelze auf ihren archäologischen Werth prüfen zu können, so sei es gestattet, hier eine kurze Beschreibung derselben folgen zu lassen, wie sie ein bewährter Sachkenner, Professor Luthmer, Direktor des Kunstgewerbemuseums in Frankfurt a. M., in seinem unten citirten Werke[1]) unter Beigabe einer photographischen Abbildung veröffentlicht hat. „Diese beiden *triptycha* mit byzantinischen Zellenschmelzen von hervorragend schöner Arbeit befinden sich in Privatbesitz des Herrn Walz zu Hanau und sind im Mittelfelde eines kupfervergoldeten Kreuzreliquiars in Form eines Klappaltars angebracht, der aus der Abtei Stablo in den Ardennen stammt. Die hier in Rede stehenden kleineren *triptycha* messen (geschlossen) 7 zu 6,5 und 10 zu 11 cm. Das kleinere enthält innen den *Crucifixus* nebst Maria und Johannes, aussen die Verkündigung in Zellenschmelz. Das grössere, innen durch ein kreuzförmiges Reliquiar getheilt, zeigt in den beiden obern Feldern zwei Brustbilder weiblicher Heiligen, unten die stehenden Figuren von Constantin und Helena. Die Innenseiten der Flügel werden von den stehenden Gestalten der Heiligen *Georgios*, *Procopios*, *Theodoros*,

[1]) Der Email, Handbuch der Schmelzarbeit von Ferd. Luthmer, mit Illustrationen. Verlag von Seemann, Leipzig 1893.

und *Demetrios* eingenommen. Auf der Aussenseite befinden sich in Rundmedaillons die Brustbilder der Evangelisten. Diese Zellenschmelzbilder heben sich durchweg von Goldgrund ab, welcher die Namen der Heiligen in griechischen Majuskeln in den bekannten senkrechten Zeilen trägt; die Verzierungen bilden in getriebenen Goldblechen eingesetzte Emailornamente und Reihen von rothen Edelsteinen (oder Glasstücken) in Zellenmosaik.“

Es sei gestattet, dieser allgemeinen Beschreibung auf Grund uns vorliegender photographischer Aufnahmen noch hinzuzufügen, dass die vorher sogenannten zwei Brustbilder von weiblichen Heiligen sich den beigesetzten griechischen Inschriften zufolge als die Halbbilder der Erzengel Gabriel und Michael zu erkennen geben. Ferner liest man auf den äussern Thüren des kleinern *triptychon* bei der Verkündigung, wie immer an dieser Darstellung, die emaillirte Inschrift:

χέρε, κεχαρητομένη, ὁ Κύ(ριος) μετά σου,

wohingegen in der innern grössern Fläche bei der Kreuzigung die stereotypen Worte ersichtlich sind: *ἰδὲ ὁ υἱός σου* und gegenüberstehend: *ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου.*

Wie an dem äussern Deckverschluss der goldenen Staurothek im Schatze zu Limburg, von der Beute des Ritters Heinrich von Uelmen herrührend, so sind auch die emaillirten Bildchen der vier eben bezeichneten griechischen Heiligen auf den innern Flügelthüren der grössern Hanauer Lipsanothek von geschälten Almandinen quadratisch eingefasst. Nur sind diese Einkapselungen — *verroterie* — der vorliegenden Staurothek viel unregelmässiger und derber gehalten, als dies an dem Limburger Original der Fall ist. Ein Vergleich der vielen meisterhaft eingeschmelzten Figuren an der Limburger Staurothek

mit den emaillirten Bildwerken an den beiden eben besprochenen Lipsanotheken zu Hanau hat uns zu der Ueberzeugung geführt, dass die beiden letztern um viele Jahrzehnte jünger anzusetzen sein dürften als erstere und dass ferner die beiden byzantinischen Klappaltärchen im Besitz des Herrn Walz bereits der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts von jenen Goldschmieden und Schmelzkünstlern am Goldenen Horn angefertigt worden sind, die zünftig verbunden als bürgerliche Goldschmiede ihrem Kunstgewerbe oblagen, als auch im *Zeuxippus* zu Byzanz fiskalische Goldschmiede für den Bedarf des Hofes, wie Seite 59 nachgewiesen wurde, ihre vielbewunderten Schmelzwerke schufen.

Was die letztgenannten, vom Hofe unabhängigen Goldschmiede betrifft, die nach Ablauf der ikonoklastischen Wirren und nach dem Aufhören der chiliastischen Befürchtungen die allgemein beliebten Schmelzwerke in grosser Zahl für den in- und ausländischen Bedarf lieferten, so führt Professor Kondakow die interessante Thatsache an, dass dieselben nicht selten ihre goldenen, mit Schmelzwerk verzierten Kunsterzeugnisse den Wechslern als Faustpfand übergaben, um darauf Zahlungen entgegennehmen zu können.

Q. Zellenschmelze in der Schatzkammer des Domes zu Hildesheim.

Unter den immer noch zahlreichen Kleinodien und Reliquiarien, welche die Schatzkammer des Domes zu Hildesheim heute noch zu besitzen sich rühmt, nimmt das verhältnissmässig gut erhaltene Reliquiar des h. Oswald eine hervorragende Stelle ein. Das reich verzierte Diadem, welches das Haupt der Reliquienbüste schmückt, dürfte nach seinem geringen

Umfange zu urtheilen, entweder als Zierkrone eines *caput pectorale* Verwendung gefunden oder aber zur Krönung eines noch sehr jugendlichen Herrschers gedient haben. Dasselbe besteht, wie die deutsche Kaiserkrone, aus acht kleinen Schildchen, die aus feinem Goldblech hergestellt und mit Filigran verziert sind; die vier halbrunden Aufsätze — *pinnae* — sind unverkennbar jüngeren Ursprunges, wie dies auch die rohere Arbeit aus vergoldetem Silber erkennen lässt. Die *areolae* sind, wie dies auch bei der Kaiserkrone der Fall ist, durch Charniere beweglich gestaltet.

Eine eingehende Beschreibung dieses merkwürdigen Diadems liegt ausserhalb unserer Aufgabe; für uns handelt es sich ausschliesslich darum, den Ursprung der an der Krone ersichtlichen *émaux de plique* klarzustellen, welche drei verschiedene Musterungen aufweisen. Im Hinblick auf die vielen durchaus formverwandten Zellenschmelze an den vier *cruces stationales* des Essener Schatzes und mehrere gleichfalls ähnliche Emails der Trierer Schatzkammer erscheint die Annahme zulässig, dass die sieben Emailplättchen unserer Krone der Blüthezeit der abendländischen Schmelzkunst angehören und in einer jener klösterlichen Werkstätten des nordwestlichen Deutschlands Entstehung gefunden haben, wo der Mönch *Theophilus*, *alias Rugerus* seinen oft citirten Traktat über die metallischen Künste, insbesondere über Herstellung von Zellenschmelzen — *electrum* — verfasst hat. Leider hat eine ungeschickte Hand einzelne defekte Stellen der Emailplättchen in Weise von Hinterglasmalerei restaurirt, was namentlich bei einem derselben recht auffällig sich geltend macht.

Ausserdem weist der hintere Theil der Krone noch vier minder werthvolle Zellenschmelze auf, die, nach Musterung und Farbenskala zu urtheilen, offenbar jünger sind als die oben be-

sprochenen, der Ottonenzeit angehörigen Schmelzwerke. Wir glauben nicht fehlzugehen mit der Annahme, dass diese vier quadratisch gestalteten Plättchen der Mitte des zwölften Jahrhunderts angehören, jener Periode, in welcher in den rheinischen Schmelzwirkereien Zellenemails abwechselnd mit Grubenschmelz angewandt wurden.

Immerhin bleibt es auffallend, dass in der heute noch so reichhaltigen Schatzkammer des Hildesheimer Domes nicht ein einziges Schmelzwerk sich vorfindet, welches den Tagen des grossen Bischofs Bernward, des Erziehers Otto's III., zuzuschreiben wäre. Als Förderer und Kenner der sacralen Goldschmiedekunst stand derselbe am Hofe der Kaiserin Theophania und des jugendlichen Otto in hohem Ansehen zu einer Zeit, als in Byzanz und an den deutschen Kaiserpfalzen die Kunst der Zellenemails höher als Perlen und Edelsteine geschätzt wurde.

Ausser der oben beschriebenen Krone des h. Oswald bewahrt das *thesaurarium* der Kathedrale zu Hildesheim noch ein Schatzstück, das gleichfalls für die Zwecke unserer Arbeit in Betracht kommt. Es ist dieses ein *altare gestatorium* mit reichem Emailschmuck. Die Deckflächen werden durch achtzehn Stäbchen in kleine Quadrate getheilt, in welche Vierpassrosen von weissem Schmelz eingelassen sind, während der mit dem Grabstichel ausgestochene Tiefgrund mit blauem Grubenschmelz ausgefüllt ist. Diese Technik, welche sich ausserdem auch noch am Dreikönigenschrein zu Köln sowie am Marien- und Karlsschrein zu Aachen findet, ist charakteristisch für rheinische Schmelzarbeiten des 12. Jahrhunderts, und dieser Epoche ist auch der Emailschmuck des in Rede stehenden Tragaltärchens zuzuschreiben.

R. Zellenschmelze im Domschatz zu Minden.

Auf Seite 125 ff. ist an der Hand der Mittheilungen von Lübke auf jene Zellenschmelze im Vorbeigehen hingewiesen worden, die sich noch in den Domschätzen des nördlichen Deutschlands befinden. Die vielfach schwankenden Angaben Lübke's und anderer Autoren waren Veranlassung, dass wir unmittelbar vor Ostern 1896 in den an kirchlichen Kunstschätzen des Mittelalters noch so reichhaltigen Domen und Stiftskirchen von Minden, Hildesheim, Halberstadt und Quedlinburg Nachforschungen nach Zellenschmelzen aus den Tagen sächsischer Kaiser anstellten. Dieselben waren insofern von günstigen Erfolgen begleitet, als sich an verschiedenen Stellen noch ansehnliche Reste von Zellenschmelzen, meist abendländischer Herkunft, vorfanden, die von unsern Vorgängern entweder übersehen oder nicht zutreffend beurtheilt worden sind.

Beginnen wir im Folgenden zuerst mit der kurzen Beschreibung der vier Zellenschmelze, die sich in dem heute noch reichhaltigen *thesaurarium* des Domes von Minden vorfinden.

Bereits im Jahre 1867 und 68 hat der kürzlich verstorbene Dompropst von Breslau, Dr. J. Kayser, der als Professor an der phil.-theol. Lehranstalt zu Paderborn wirkte, sechs verschiedene Kunstwerke des Mindener Domschatzes, unter Zugabe von Illustrationen, in zwei Jahresheften eingehend beschrieben.[1]) Leider hat der auf dem Gebiete der kirchlichen Archäologie bewanderte Verfasser es unterlassen, in seiner unten citirten trefflichen Monographie Beschreibung und Abbildung eines grossartigen

---

[1]) Aus der Schatzkammer des Domes von Minden. Ein Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst. I. und II. Heft, Paderborn, Jungfermann'sche Buchhandlung, 1867 und 1868.

Tragkreuzes zu geben, das als Ersatz eines älteren goldenen Votivkreuzes aus den Tagen der sächsischen Kaiser zu betrachten sein dürfte.

Diese ältere *crux stationalis* scheint am Ausgange des Mittelalters bedeutende Beschädigungen erlitten zu haben, so dass das dortige Hochstift sich veranlasst sah, in den Formen der entwickelten Spätgothik ein neues Tragekreuz herstellen zu lassen. Glücklicher Weise hat man, den Werth der ornamentalen Zellenschmelze erkennend, welche einst das alte Kreuz aus der Ottonenzeit zierten, dieselben auf das spätgothische Prozessionskreuz übertragen lassen. Was nun zunächst diese vier Zellenschmelze betrifft, die je ein Quadrat bilden, dessen Seite 4,3 cm misst, so ist darauf hinzuweisen, dass in allen vier Emailplättchen fast dieselbe Musterung in Rosenform gleichmässig zurückkehrt (vergl. Taf. X, Fig. 1). Die ornamentalen Einzelheiten dieser Rosenformen sind theilweise *opaque* gehalten, während der Fond als ein translucides Smaragdgrün sich zu erkennen giebt. Das entwickelte romanische Blattwerk tritt durchweg in durchscheinendem, grünem Schmelz auf, wohingegen nur stellenweise ein durchschimmerndes ziegelrothes und türkisblaues Email sich geltend macht. Im Ganzen charakterisiren sich die vier Schmelzplättchen, deren Farbenskala nur sieben verschiedene Emailfarben aufweist, als unzweifelhaft abendländische Arbeit.

Die interessante Frage, deren Lösung bei sämmtlichen rheinischen und westfälischen Zellenschmelzen heute noch aussteht, geht dahin: In welchem klösterlichen Institut wurden diese Zellenemails auf Goldgrund hergestellt? Es unterliegt kaum einem Zweifel, dass zur Zeit des grossen Bischofs Meinwerk von Paderborn, ähnlich wie in Trier unter Egbert und in Hildesheim unter Bernward, so auch in Paderborn eine

Schule für kirchliche Goldschmiedearbeiten und Schmelzkunst, vielleicht in Verbindung mit der Abtei Abdingkhoff, bestanden habe, in welcher nach den Ueberlieferungen ärarisch byzantinischer Schmelzwirker die Emaillirkunst geübt und gepflegt wurde.

Diese Hypothese, welche jedoch noch archivalischer Beglaubigung entbehrt, dürfte dadurch einen etwas höheren Grad von Wahrscheinlichkeit gewinnen, dass aus Paderborn auch die Einbanddecke herrühren soll, welche auf Seite 122 ff. ausführlicher besprochen worden ist. Der Paderborner Domherr Graf Kesselstatt brachte dieselbe nach Trier, wo sie mit den übrigen Codices seiner Sammlung dem dortigen Domschatze einverleibt wurde.

Der Zeit nach dürften die vier Mindener Emailplättchen, die in Musterung und Farbstimmung auffallende Aehnlichkeit mit einigen Essener Schmelzen zeigen, noch dem dritten Viertel des 11. Jahrhunderts angehören. Mit dieser Annahme lässt sich auch ohne Zwang das Vorhandensein einer prachtvollen Camee, einen trefflich gearbeiteten Imperatorenkopf darstellend, in Einklang bringen. Es würde nicht allzuschwer sein, im Hinblick auf die vielen heute noch erhaltenen Cameen aus klassisch-römischer Zeit, festzustellen, welcher vorchristliche Imperator hier dargestellt sei.

Ausser den eben beschriebenen Zellenschmelzen an dem spätgothischen Vortragekreuze ist noch ein zweites Schatzstück des Mindener Domes für die Zwecke unserer Arbeit näher in Betracht zu ziehen, nämlich eine *arcula oblonga in formam domus redacta,* von ältern Schriftstellern zuweilen auch *aedicula reliquiarum* genannt. Bei genauerer Besichtigung dieses merkwürdigen Reliquiars, das in seiner äussern Gestaltung und Ornamentation an formverwandte Vorbilder des 11. Jahrhunderts erinnert, drängt sich auch einem weniger geübten

Forscher die Ueberzeugung auf, dass die Entstehung dieser in Goldblech getriebenen *aedicula* einer älteren und jüngeren Zeitepoche zuzusprechen sei. Offenbar gehört die vordere, am reichsten verzierte Hauptfassade des Reliquiars, die wir als Autotypie auf Grundlage einer genauen Aufnahme auf Tafel X, Figur 2 bildlich wiedergeben, der Mitte des 11. Jahrhunderts an und dürfte griechischem Kunstfleiss ihre Entstehung zu verdanken haben, wohingegen die figural getriebenen Darstellungen der Kehrseite, desgleichen auch die lateinischen Inschriften dem 12. Jahrhundert anzugehören scheinen und von abendländischen *aurifabri* angefertigt worden sind. Für unsere nächstliegenden Zwecke hat die vordere Hauptseite des Reliquiars, die mit einem grossen Medaillon in Zellenschmelz verziert ist, ein besonderes Interesse. Sämmtliche als Bas-Relief getriebenen Pflanzenornamente, welche die äussere Umrandung bilden, tragen unverkennbar griechischen Charakter zur Schau, ebenso die *émaux cloisonnés,* welche in einem grossen Rundmedaillon die Hauptfassade unserer *arcula* zieren. In den das Rundmedaillon zu beiden Seiten flankirenden Reliefs, in einem ausgesprochenen griechischen Typus, zeigen sich, ähnlich wie an dem Egbertschrein zu Trier, eingelassene, geschälte Edelsteine von röthlicher Färbung, die an die Verroterie-Arbeiten einer früheren Kunstepoche erinnern. Auf der oberen Bedachungsfläche finden sich Andeutungen, dass auch hier vormals Zellenschmelze in kleinen Medaillons als Parallelen zu dem grossen Rundmedaillon angebracht waren. Dieselben sind verloren gegangen, und ihre Stelle nehmen gegenwärtig kleine eingesetzte Edelsteine ein.

Als Hauptzierde der vorderen Langseite unserer *aedicula* ist das auf Tafel X unter Figur 3 in natürlicher Grösse veranschaulichte Medaillon in vielfarbigem Zellenschmelz zu be-

trachten, das eine originelle Musterung, wie sie sonst selten vorkommt, zu erkennen giebt. Die Mitte der goldenen Kreisrundung wird nämlich durch einen oblongen Edelstein mit goldener Fassung gekennzeichnet. Denselben umgeben nach den vier Seiten, eine Kreuzform bildend, anscheinend weibliche Halbfiguren in Zellenschmelz. Zwischen diesen Figuren sind je zwei greifenartige Vogelgestalten so angebracht, dass jede Halbfigur in Mitten eines Vogelpaares erscheint. Auf diese Weise bilden die Emailverzierungen gleichsam ein radförmiges Ornament, dessen Speichen kreuzförmig durch menschliche Halbfiguren gebildet werden. Wir haben vergeblich in musivischen und eingeschmelzten Darstellungen des frühen Mittelalters nach formverwandten Vorbildern zu dieser originellen Darstellung gesucht, um zugleich auch eine Erklärung dieses offenbar symbolischen Bilderkreises zu finden. Jules Labarte indessen veranschaulicht in seiner „*Histoire des arts industriels au moyen âge*", Album II, planche LXXIX ein grösseres Miniaturbild eines griechischen Manuskriptes des 6. Jahrhunderts, auf welchem man in sechs Kreisen, anscheinend von einem mittleren Edelsteine ausgehend, acht Halbfiguren erblickt, welche ein Doppelkreuz bilden und nach den beigefügten griechischen Inschriften je einen *χορός* darstellen. Der sechste und letzte Chorreigen wird der Inschrift zufolge bezeichnet als:

„*Χορὸς Μωϋσέως, ἀνθρώπου τοῦ θεοῦ*".

Nach den eben citirten griechischen Miniaturmalereien, vorfindlich in der vatikanischen Bibliothek (No. 699), dürfte auch unserm Emailbilde auf Tafel X, Figur 3 eine allegorische Bedeutung zuzuschreiben sein, welche festzustellen einer spätern Forschung vorbehalten bleibt. Hier sei nur konstatirt, dass auch an byzantinischen Zellenschmelzen des 11. Jahrhunderts,

insbesondere an profanen Schmuckgegenständen, formverwandte phantastische Thiergebilde häufiger anzutreffen sind. Wir verweisen deswegen auf die Ohrgehänge mit arabeskenförmigen Thiergestalten, wie sie der Sammlung von Swenigorodskoï's angehören und auf Tafel XXI seines Prachtwerkes vielfarbig in natürlicher Grösse abgebildet sind. Noch sei darauf hingewiesen, dass der byzantinische Emailleur, von dem die auf Tafel X, Figur 3, abgebildete Emailplatte herrührt, über eine reiche Farbenskala zur Herstellung seiner Schmelzarbeiten verfügte, wie sie nur den Emailmalern aus der Blüthezeit dieses Kunstzweiges zu Gebote stand. Es lassen sich nämlich sieben verschiedene Schmelzfarben unterscheiden, unter welchen Hell- und Dunkelblau, ein Smaragdgrün, ein intensives Roth und Braun, desgleichen auch ein mattes Gelb besonders hervorragen.

Nachdem wir, Dank dem überaus freundlichen Entgegenkommen von Propst Bergmann, Gelegenheit hatten, den reichhaltigen Schatz des Mindener Domes eingehend besichtigen und das in Rede stehende Emailmedaillon hinsichtlich seiner Technik genauer prüfen zu können, gelangten wir sofort zur Ueberzeugung, dass dieses interessante *opus smaltum* durchaus als Zellenschmelz ohne jede Beigabe von Grubenschmelz aufzufassen sei. Unser Vorgänger, Prof. Kayser, der den reichhaltigen Schatz des Mindener Doms in einer Zeit zu beschreiben begann, als das Studium und die Kenntniss der Zellenschmelze noch in ihren Anfängen begriffen war, ist im Irrthum, wenn er, gestützt auf eine missverstandene Stelle bei Jul. Labarte,[1]) auf Seite 64 und 65 klar zu machen versucht, dass das eben besprochene Medaillon aus einer Zusammensetzung von Grubenschmelz und

[1]) Recherches sur la Peinture en émail, page 38.

Zellenemail zu verstehen sei, und wie häufig solche Combinationen, insbesondere bei niederrheinischen eingeschmelzten Arbeiten aus der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts erst in jüngster Zeit sich vorgefunden haben. Um es kurz zu sagen, ist das Mindener Medaillon nicht zu jenen Schmelzwerken zu rechnen, deren Fond *en plein émail* besteht, d. h. deren figurale Darstellungen ganz von Schmelz umgeben und eingefasst sind, sondern dasselbe gehört zu jener grossen Abtheilung von byzantinischen Zellenschmelzen, die, wie die vielen goldenen Medaillons der Sammlung Swenigorodskoï und die figuralen Darstellungen der grossen Staurothek zu Limburg und der *pala d'ora* zu Venedig, auf einer Goldfläche in eine vertiefte Mulde eingelassen und durch Feuersgewalt inkrustirt worden sind.

S. Zellenschmelze im Zitter des Domes zu Halberstadt.

Keines der infolge der Reformation umgewandelten Domstifte des nördlichen Deutschlands erfreut sich heute noch eines so reichhaltigen Besitzes von textilen und metallischen Kunstwerken des Mittelalters, wie der umfangreiche Zitter der ehemaligen bischöflichen Kathedrale zu Halberstadt. Ausser vielen anderen grossartigen Ueberresten des Kunst- und Frommsinnes vergangener Jahrhunderte hat heute noch das *thesaurarium* des Halberstädter Domes eine grosse Zahl jener seltenen stofflichen und metallischen Werke byzantinischer Kleinkunst aufzuweisen, die Bischof Konrad nach dem Falle von Constantinopel seiner Metropole *ad sanctum Stephanum* 1205 in grosser Zahl überbrachte, wie dies eine lateinische Schenkungsurkunde von 1208 besagt, deren Abschrift uns gestattet wurde. Für unsere Zwecke war es zunächst Aufgabe, unter den metal-

lischen Kunstwerken des Halberstädter Doms Umschau zu halten, ob sich aus der Schenkung Bischof Konrad's auch noch Werke der Kleinkunst vorfänden, die von byzantinischen Goldschmieden und Schmelzwirkern hergestellt worden seien. Unsere desfallsigen Nachforschungen waren insofern von Erfolg begleitet, als in dem Cimelienschrein des oft gedachten Domschatzes unter vielen andern metallischen Seltenheiten des Mittelalters sich an einer spätgothischen Reliquientafel eine offenbar byzantinische Emailmalerei aus der Blüthezeit dieses Kunstzweiges vorfand. Dieses äusserst zierlich gearbeitete Emailbildchen hat eine Länge von 4,8 cm bei einer Breite von 2,9 cm und stellt die Figur eines griechischen Heiligen dar, zu welcher sich eine Parallele in Zellenschmelz in der Sammlung Sr. Excellenz Dr. von Swenigorodskoï befindet.

Weiterhin besitzt der Domschatz zu Halberstadt eine kleine, goldene Büchse mit beweglichem Deckel — πύξις — mit der Aufschrift in blauem Email: „ὁ ἅγιος Δημήτριος“. Das Bild dieses Heiligen, das in der griechischen Hagiographie häufig vorkommt, gehört offenbar byzantinischem Kunstfleisse an und weist acht verschiedene Schmelzfarben auf, wie solche auch an den gleich grossen, figürlichen Darstellungen der goldenen *staurotheca* im Limburger Domschatz wahrnehmbar sind.

Reichen Emailschmuck trug ehemals eine in dem oft gedachten Domschatz heute noch aufbewahrte goldene *ladula reliquiarum*, die in ihrer Anlage und Beschaffenheit ebenfalls formverwandtschaftliche Anklänge an die ebengenannte Limburger *staurotheca* aufzuweisen hat. Der schiebbare Deckel trug ehemals nach allen vier Seiten reiche Verzierungen in Zellenschmelz, die leider in traurigen Zeitläufen spurlos verschwunden sind. Diese Kapsel diente ursprünglich zur Aufbewahrung einer

Salbe vom Blute des h. Demetrius und von Reliquien anderer griechischen Heiligen, deren Namen in Niello noch heute ersichtlich sind. Der byzantinische Ursprung dieses seltenen Reliquiars, das zweifelsohne zu den Kunst- und Reliquienschätzen gehörte, die Bischof Konrad von Crosigk nach der Einnahme von Constantinopel durch die Lateiner für seine Domkirche erwarb, dürfte ausser Zweifel stehen. Die Entzifferung der sehr lückenhaften griechischen Inschriften muss einer späteren Zeit überlassen bleiben, wenn von berufener Feder eine Monographie des vortrefflich in allen seinen Theilen hergestellten Doms von Halberstadt und seiner heute noch wenig gekannten textilen und metallischen Kunstwerke erfolgen wird.

Der Vollständigkeit wegen unterlassen wir es nicht, hier noch darauf hinzuweisen, dass sich unter den metallischen Cimelien im Domschatz zu Halberstadt auch noch eine grosse Reliquientafel in vergoldetem Silber aus spätromanischer Zeit, dem Anfange des 13. Jahrhunderts, vorfindet, welche in der äussern Umrandung vier kleinere Ueberreste von Zellenschmelz zeigt. In ihrer Zusammensetzung bildeten dieselben ehemals offenbar ein Kreuz mit gleich langen Balken, deren Mitte aus einer emaillirten Kreisrundung bestanden haben dürfte, die heute fehlt. Diese vier Zellenschmelze, desgleichen zwei ganz kleine *émaux cloisonnés* in Quadrat, vorfindlich in der innern Umrandung der mittleren Füllung, rühren offenbar von einem abendländischen Emailleur des 12. Jahrhunderts her, wie dies auch die spätromanischen Musterungen dieser *opera smalti* erkennen lassen. Dieselben haben bei Herstellung der in Rede stehenden Reliquientafel abwechselnd mit gefassten Edelsteinen in den filigranirten Einfassungsrändern eine dekorative, gelegentliche Verwendung gefunden.

Von grösserem Interesse für die christliche Alterthumskunde ist jenes hochinteressante Schmelzwerk, das sich in Mitten der zuletzt gedachten umfangreichen *tabula reliquiarum* des Halberstädtischen Domes befindet, welche unter andern Reliquien in der Mitte eine *pars notabilis* vom Kreuze Christi enthält. In der mittleren Vierung dieser Kreuzreliquie erblickt man nämlich ein Goldplättchen, das nur eine Länge von 3,5 cm bei einer Breite von 2,6 cm aufzuweisen hat. Auf diesem kleinen Goldblech ist die Kreuzigung des Herrn, wie immer umgeben von der Passionsgruppe Maria und Johannes, in schwarzem Email oder in Niello dargestellt. Ganz ähnlich wie auf dem *encolpium* des Königs Aistulf im Schatze zu Monza (vgl. die näheren Angaben auf Seite 176), desgleichen auch an dem *triptychon* des Klosters Gelat (vgl. Seite 177) steht hier der *crucifixus* auf einem breiten *suppedaneum* und ist bekleidet mit einem langen *collobium*, einer *tunica sine manicis,* wie solche sich nur an den ältesten Darstellungen der Kreuzigung des 5.—8. Jahrhunderts vorfindet.[1]) Diese eingeschmelzte Darstellung der Kreuzigung, zweifellos der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts angehörend, rührt wahrscheinlich von einer altgriechischen *staurotheca* aus der Schenkung Bischofs Conrad her und ist wahrscheinlich im Beginn des 13. Jahrhunderts bei Anfertigung der jetzigen *tabula reliquiarum* als Seltenheit auf dieselbe übertragen worden.

---

[1]) Dieselbe Darstellung des *Christus tunicatus* findet sich auch an der *staurotheca* in byzantinischem Schmelz im Besitz von Baron Albert von Oppenheim, die auf Seite 169—178 eingehender beschrieben und auf Tafel VIII in natürlicher Grösse abgebildet worden ist.

T. Zellenemails im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg.

Die heute mit grossem Kostenaufwand wieder hergestellte Kirche des ehemaligen kaiserlichen Stiftes Quedlinburg, in dessen Krypta der erste deutsche König aus sächsischem Stamme, Heinrich I., der Vogler, desgleichen seine Gemahlin, die h. Mathilde, ihr Grab gefunden, bewahrt in ihrem reichhaltigen Zitter einen kostbaren Reliquienschrein, welcher dem Kunstsinne des letzten der Ottonen, des in der Blüthe der Jahre hingeschiedenen Otto III., Entstehung zu verdanken haben dürfte. Dieses Reliquiar ist nach vier Seiten mit kleinen Elfenbeinfiguren reich verziert, die in Haltung und Bewegung durchaus übereinstimmen mit jenen zierlichen Skulpturen in Elfenbein an dem Aachener *vas lustrale.*[1]) Nur die vordere Hauptfassade ist durch acht Zellenschmelze ausgezeichnet, deren Musterungen auffallend den Emails an dem Egbertschreine zu Trier ähnlich sind. Täuschen uns gewisse Anzeichen in der Musterung und in der Wahl der Schmelzfarben nicht, so dürfte die Annahme berechtigt erscheinen, dass diese vortrefflich erhaltenen Zellenschmelze an der Quedlinburger *arcula* von den Schmelzwirkern an St. Maximin in Trier oder deren unmittelbaren Nachfolgern hergestellt worden seien. Die Palette dieser abendländischen Emailleurs verfügte nur über wenige Schmelzfarben, nämlich über Smaragdgrün im Tiefgrund, Türkisgrün in den ausmündenden *fleurs de lis,* ferner Saphirblau in den mittleren Vierpässen und Weiss — *opaque* — in den kleineren Blattornamenten. Auffallend erscheint es, dass bei sämmtlichen

---

[1]) Vgl. die Abbildung und Beschreibung dieses Weihegefässes in unserm Werk „Karls des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze“ Figur XXIX, Seite 62—69. Aachen, 1866.

emaillirten Plättchen dieselbe Musterung ohne Abwechselung der Formen wiederkehrt. Für die oben ausgesprochene Ansicht, dass die in Rede stehenden Zellenschmelze unter dem Einflusse der Trierer Schule angefertigt worden seien, dürfte auch weiterhin der Umstand als Beweisgrund herangezogen werden, dass zur ornamentalen Verzierung dieses kunstvoll ausgestatteten Reliquiars der obere Deckel mit Elfenbeinplättchen belegt ist, eine Technik, die für die Erzeugnisse der Egbertschule geradezu charakteristisch ist, indem auch an dem auf Seite 100—104 beschriebenen und auf Tafel III und IV abgebildeten *altare s. Andreae*, und zwar auf beiden Langseiten desselben, sich eine leichte Bekleidung mit dünnen Elfenbeintafeln vorfindet. Auch die auf der obern Fläche des Reliquiars befindliche Abschlussplatte, anscheinend ein smaragdgrüner Glasfluss, verdient insofern eine besondere Beachtung, als dieselbe als eine durchaus formverwandte Parallele, ebenfalls in grünem Glasfluss, zu der *ἁγία κάτινα* zu betrachten ist, die heute als Abendmahlschüssel im Domschatz zu Genua in hohen Ehren steht. Dieselbe wurde bis zu Anfang dieses Jahrhunderts als grösstes Kleinod der ehemaligen Republik Genua betrachtet und hatte als geschnittener Smaragd nach Genuesischer Ueberlieferung einen unbezahlbaren Werth. Dieser vermeintlichen Kostbarkeit wegen liess Napoleon die tellerförmig vertiefte Schüssel mit andern Kunstschätzen Genua's im Anfang dieses Jahrhunderts nach Paris bringen, wo dieselbe eine starke Beschädigung erlitt und als altarabischer künstlicher Glasfluss von smaragdgrüner Farbe erkannt wurde.

Auffallend erscheint es, dass Dr. Ranke und Dr. J. Kugler, zwei Archäologen von Ruf, diese acht abendländischen Zellenschmelze als „musivische Blumen“ bezeichnet und nicht sofort

als Emails erkannt haben.[1]) Mit Recht scheinen sie aber an der unverbürgten Tradition, dass dieses kostbare Reliquiar von Kaiser Otto I. herrühre, Anstoss genommen zu haben, indem sie auf Seite 139 dasselbe als „angeblichen“ Reliquienkasten Kaiser Otto's I. bezeichnen. Nach dem Standpunkte der heutigen archäologischen Wissenschaft unterliegt es nicht dem mindesten Zweifel, dass dieses äusserst reich ausgestattete *scrinium eburneum* den Tagen Kaiser Otto's III. angehöre. Dafür spricht auch die grosse Uebereinstimmung der zwölf Apostelfiguren und der darüber befindlichen Skulpturen des *Zodiacus*, sämmtlich in Elfenbein als Bas-Reliefs gearbeitet, mit den durchaus stilverwandten Elfenbeinschnitzereien an dem Weihwassergefäss im Schatze des Aachener Münsters, das nachweislich den Tagen des dritten Otto angehört; dafür spricht ferner die Thatsache, dass Otto III. im Jahre 999 seiner Anverwandten, der Abtissin Adelheid von Quedlinburg, durch den Grafen Bezelin mit anderen Kleinodien auch einen goldenen, mit Filigran verzierten Abbatialstab[2]) übersandte, der heute noch in der Quedlinburger Zitter aufbewahrt wird.

Unter andern metallischen Kleinodien und textilen Seltenheiten besitzt der im Rundbogen gewölbte Zitter der ehemaligen Stiftskirche zu Quedlinburg auch einen hochinteressanten Evangelienkodex, angeblich aus der Karolingerzeit, dessen goldener Frontaleinband mit reichen Emailverzierungen für die vorliegenden Studien von Bedeutung ist, zumal dieselben sich

---

[1]) Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg, bearbeitet von Dr. Ranke und Dr. Kugler. Berlin 1838. Verlag von G. Gropius. Seite 141.

[2]) Abbildung desselben in unserer Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, 2. Band, Tafel XXX, Figur 1. Bonn, Max Cohen & Sohn 1866.

seither der öffentlichen Kenntniss entzogen hatten und in der Monographie von Dr. Ranke und Dr. Kugler irrthümlich als kleine „Mosaikbilder“ bezeichnet sind.

Wenn die an der vorhin besprochenen *arcula reliquiarum* Otto's III. vorfindlichen Zellenschmelze in Farbe und Musterung abendländischen Ursprung verrathen, so geben sich die kleinen Halbbilder der beiden Medaillons, die jedesmal die Mitte der obern und untern Umrandung einnehmen, sofort als byzantinische Zellenemails zu erkennen. Das kreisförmige Medaillon in der obern Umrandung, in einem Durchmesser von 2,2 cm, stellt den *παντοκράτωρ* in Brustbild dar, der die Rechte nach griechischer Weise segnend erhoben hat; zu beiden Seiten des Weltheilandes ersieht man wie immer das bekannte Hierogramm in Abkürzung *$\overline{I\Sigma}$-$\overline{XP}$*. In dem untern Umrahmungsstreifen erblickt man in einer gleich grossen Umkreisung das ebenfalls in Zellenschmelz ausgeführte Bild der *παναγία*, die mit erhobenen Händen fürbittend dargestellt ist. Auch hier fehlt das abgekürzte Monogramm *MP-ΘY* nicht. Wahrscheinlich rühren diese eben bezeichneten, äusserst delikat ausgeführten figuralen Zellenschmelze, die noch den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts angehören dürften, als *émaux de plique* von einem ältern Werke kirchlicher Goldschmiedekunst her und sind zugleich mit sieben andern der Zeit nach jüngern Zellenschmelzen den vier Filigranrändern unseres Evangeliariums als Zierstücke nachträglich hinzugefügt worden. In den beiden Einrahmungsstreifen, welche, vertikal laufend, zu beiden Seiten die getriebenen Bildwerke der fürbittenden Himmelskönigin und zweier Bischöfe einfassen, ersieht man vier gleichartig gemusterte Theile von abendländischen Zellenschmelzen, die als zusammengehörige Compartimente einer grösseren Email-

malerei zu betrachten sein dürften. Ebenfalls als abendländische Emails, der norddeutschen Schule der Zellenschmelzer angehörend, befinden sich in der obern und untern Ecke der filigranirten Umrahmung zwei Medaillons in Kreisform, darstellend den geflügelten Löwen, das Symbol des Evangelisten Lukas, und den Adler, das Symbol des Evangelisten Johannes. Die beiden andern evangelistischen Thiersymbole fehlen. An Stelle derselben befindet sich in der untern Ecke der filigranirten Einfassungsborte, dem Attribut des Adlers gegenüber, eine Kreisrundung in Zellenschmelz, die, fächerförmig von einem Wurzelblatt ausstrahlend, ein formverwandtes Ornament erkennen lässt, wie sich ein ähnliches an einem der Kreuze des Essener Schatzes vorfindet. Wir tragen kein Bedenken, diese zuletzt beschriebenen sieben Zellenschmelze mit Einschluss der beiden evangelistischen Thiersymbole der abendländischen Schmelzkunst gegen Mitte des 11. Jahrhunderts zuzuschreiben, da sie in einem norddeutschen Benediktinerstift nach den Recepten griechischer Lehrmeister angefertigt worden sein dürften.

U. Emailtafel mit Darstellung der Kreuzigung in der Reichen Kapelle in München.

Unter den wenigen heute noch in deutschen Kirchen erhaltenen Zellenschmelzen byzantinischen Ursprunges, der Blüthezeit dieser Kunsttechnik angehörend, nimmt die grosse Goldtafel mit der figurenreichen Darstellung der Kreuzigung des Heilandes, aufbewahrt in der „Reichen Kapelle“ zu München, unmittelbar nach der Staurothek Constantin's VII. und Romanus II. im Limburger Schatze unstreitig die hervorragendste Stelle ein. Auffallend erscheint es, dass unser Vorgänger, Johannes Schulz, auf Seite 51 seines Werkes „Der byzantinische Zellenschmelz“

nur eben im Vorbeigehen dieses grossartigen Meisterwerkes orientalischer Schmelzkunst Erwähnung thut, obschon es anzunehmen ist, dass er auf seiner Reise nach Italien, um in Mailand und Venedig die dortigen Schmelzwerke zu studiren, auch gewiss München berührt und die dortige an Kunstwerken des Mittelalters reiche Kapelle besucht hat. Auch Professor Kondakow scheint weder das Original noch auch eine mustergültige Abbildung dieser grossen, mit byzantinischen Emails reich verzierten Goldplatte gesehen zu haben; sonst würde dieser Gelehrte, dem kaum ein byzantinisches Schmelzwerk des Orients unbekannt geblieben ist, auf Seite 218 des oft citirten Prachtwerkes nicht angegeben haben, dass an der Münchener *staurotheca* in der „Reichen Kapelle" der Emailschmuck fehle. Nach genauer Besichtigung der ältesten, offenbar byzantinischen Schmelzwerke an der berühmten *Pala d'oro*[1]) in St. Marco zu Venedig, welche in den sechs grossen emaillirten Goldtafeln der obern Abtheilung auch eine formverwandte Kreuzigung des Herrn in figurenreicher Darstellung enthält, im Hinblick ferner auf das Seitenstück der Kreuzigung des Heilandes im Besitze des Grafen Stroganoff, vorfindlich in seiner berühmten Kunstsammlung zu Rom,[2]) müssen wir eingestehen, dass sich, soweit unsere Kenntniss reicht, heute im Abendlande keine Darstellung der Kreuzigung mehr vorfindet, sowohl was Grössenverhältnisse als auch vollendete artistische und technische Ausführung betrifft, die den Vergleich mit diesem kostbaren Schmelzwerk byzantinischen Kunstfleisses aushalten könnte.

---

[1]) Die grosse vielfarbige Abbildung der *Pala d'oro* in dem Werke von Ferdinand Ongania ed. 1887. Chromolithographie von A. Osterriet, Frankfurt a. M.

[2]) Vgl. die kurze Beschreibung Seite 78 und 79.

Zur kurzen Besprechung der vielen figuralen Darstellungen der Münchener Emailtafel übergehend, sei bemerkt, dass eine vortreffliche, polychrome Abbildung derselben im Jahre 1874 in München erschienen ist.[1]) Leider ist bei dieser vielfarbigen Wiedergabe das Inkarnat der Figuren zu dunkel und bräunlich ausgefallen, wohingegen die andern Farbtöne des inkrustirten Schmelzes ziemlich richtig wiedergegeben sind.

Was nun die Darstellung selbst betrifft, so ist hier darauf hinzuweisen, dass die mittlere Fläche der goldenen Tafel, die 25 cm hoch und 18 cm breit ist, durch die Darstellung der Kreuzigung des Herrn im grossen Maassstabe ausgefüllt ist. Die Passionsgruppe besteht, wie auch an dem formverwandten Schmelzwerke des Grafen Stroganoff, aus vier Figuren, während an der anderen Parallele, dem Email der *Pala d'oro* zu Venedig, fünf Figuren ersichtlich sind. Besonders reich ist an der Münchener wie auch an der Stroganoff'schen Tafel das Costüm des römischen Hauptmanns Longinus gemustert. Bei der erstern lässt der Schmelzkünstler das aus der Seitenwunde strömende Blut des Erlösers von einer doppelhenkligen Urne *reverenter* aufgefangen werden, deren Standpunkt nicht motivirt ist, da sie wie durch ein Wunder frei in der Luft schwebt. An beiden Emailtafeln ist das *suppedaneum* reich verziert; auch findet sich an demselben, um die Erlösung des gefallenen Menschengeschlechts anzudeuten, der Schädel des alten Adam abgebildet, da der Ueberlieferung nach das Kreuz des Herrn an derselben Stelle errichtet worden ist, wo die Gebeine des ersten Adam ruhen sollen. Der obere Theil der beiden Emailtafeln zeigt

---

[1]) Frz. X. Zettler, L. Enzler, Dr. J. Stockbauer, Kunstwerke der „Reichen Kapelle" in der k. Residenz zu München, 40 Tafeln mit Text. München 1874. Tafel XXVIII.

je vier trauernde Engel, fast in gleicher Auffassung und Haltung. Auch die Aufschrift — *titulus crucis* — in weissem Schmelz ist auf beiden Bildwerken die gleiche.

Auf der kleinern Emailtafel der Stroganoff'schen Sammlung fehlt als dritte Abtheilung die auf dem Schmelzwerk der „Reichen Kapelle“ ersichtliche seltenere Darstellung der Kriegsknechte, wie sie den ungenähten Rock des Herrn zu theilen im Begriffe stehen.

Unter sämmtlichen uns zu Gesicht gekommenen Emailwerken byzantinischen Ursprunges ist mit Ausnahme der vielen emaillirten Bildwerke an der Limburger Staurothek keines, das so reich in der Nüancirung abwechselnder Schmelzfarben sich auszeichnet, wie das vorliegende Kunstwerk.

Was die Entstehungszeit und den Ort der Anfertigung dieser Schmelzmalerei betrifft, so glauben wir uns in der Annahme nicht zu irren, dass dasselbe vielleicht noch in den ärarischen Werkstätten des *Zeuxippus* am Goldenen Horn in der Mitte des 11. Jahrhunderts für die Zwecke des *Basileus* von jenen Schmelzkünstlern angefertigt worden ist, die nach Ablauf der ikonoklastischen Wirren befähigt waren, das Vollendetste im Bereiche der Schmelzkunst zu leisten. Ferner dürfte die Annahme berechtigt erscheinen, dass dieses hervorragende Schmelzwerk gleich der Staurothek im Schatze zu Limburg aus der Plünderung herrührt, welche sich die Kreuzfahrer bei der Einnahme von Byzanz in der *Hagia Sophia* und den andern Kirchen zu Schulden kommen liessen. Es verlautet nichts Näheres darüber, durch welche Veranlassung und zu welcher Zeit dieses vortreffliche Werk byzantinischer Schmelzkunst in den Schatz der „Reichen Kapelle“ gelangt sei. In dem Verzeichnisse der unveräusserlichen Kleinodien des bayerischen Hauses, angefertigt unter dem Kurfürsten Max I., wird dasselbe

unter der bescheidenen Bezeichnung angeführt: „Goldenes Blech mit der Kreuzigung Christi und vielen Figuren, *gar all' antico*". Der heutige Glasverschluss und die Umrahmung in skulptirtem Elfenbein scheint zur selben Zeit unserm Bildwerke hinzugefügt worden zu sein.

V. Mit Zellenschmelzen verziertes Kreuz der Königin Gisela in der „Reichen Kapelle" zu München.

Ausser der auf Seite 201—205 beschriebenen goldenen Tafel mit grossen figuralen Darstellungen in Zellenemail besitzt die „Reiche Kapelle" in München eine in Goldblech getriebene *crux altaris*, deren Umrandung mit zahlreichen kleineren Zellenschmelzen in dreieckiger und quadratischer Form verziert ist. Diese vielen *émaux de plique*, gleichzeitig von Lotperlen eingefasst, haben offenbar die Bestimmung, den Farbeneffekt der Edelsteine durch das Leuchten der farbigen Schmelze zu ersetzen und dem Ganzen einen erhöhten Glanz zu verleihen. Wie die *en relief* getriebenen Inschriften auf der Tieffläche des Kreuzes besagen,[1]) rührt dasselbe als Geschenk der Königin Gisela, der Gemahlin Königs Stephan des Heiligen von Ungarn, her, welche es im Jahre 1008 für die Grabeskirche ihrer Mutter Gisela, der Gemahlin Herzog Heinrich des Zänkers, im Niedermünster zu Regensburg stiftete. Die Entstehung dieses Prachtkreuzes fällt also, den getriebenen Inschriften zufolge, in dieselbe Zeit, in welcher auch der kunstsinnige Bruder der ungarischen Königin, Kaiser Heinrich II., für seine Lieblingsstiftung, den

---

[1]) Vgl. die polychrome Abbildung dieses prachtvollen Kreuzes nebst den vielen Inschriften in dem Werke: *„Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance."* *Tom. II, 115;* und ferner *Album I. planche XXXI, par Jules Labarte, Paris, A. Morel et Co. 1864.*

Dom zu Bamberg, das Evangeliarium mit seinem reich ausgestatteten Frontaleinband in Zellenschmelzen herstellen liess, den wir im Folgenden näher besprechen werden.

Als Jules Labarte im Jahre 1864 sein auf Seite 205 in der Anmerkung citirtes Werk „Geschichte der industriellen Künste des Mittelalters bis zur Renaissance“ schrieb, war man weder französischer- noch auch deutscherseits schon hinlänglich über den Entwickelungsgang, den die Kunst des Zellenschmelzes, von Byzanz ausgehend, im Abendlande diesseits und jenseits der Berge genommen hatte, orientirt. Aus der dürftigen und mangelhaften Aufzählung die der französische Archäologe in demselben Werke Band II, Seite 58—118 giebt, geht klar hervor, dass derselbe keine oder nur eine schwache Ahnung davon hatte, wie gross die Zahl der *émaux cloisonnés* ist, die sich heute noch in den Domen und Stiftskirchen des Deutschen Reiches vor den Zerstörungen der letzten Jahrhunderte erhalten haben. Da der Typus der abendländisch-deutschen Zellenschmelze, im Gegensatz zu den orientalisch-byzantinischen *émaux cloisonnés*, durch Besichtigung der vielen diesseits der Berge noch befindlichen Originale an Ort und Stelle dem französischen Gelehrten nicht klar geworden war, so ist die Vorliebe bei Jules Labarte erklärlich, die ihm meist nur durch unvollkommene Abbildungen bekannten deutschen Schmelzwerke fast durchgehends als byzantinische zu bezeichnen.

Das Gleiche ist auch zu sagen hinsichtlich der zahlreichen kleinen *émaux de plique,* welche die äusseren Umrandungen des Votivkreuzes der ungarischen Königin Gisela als werthvollerer Ersatz für Edelsteine zieren. Wenn der französische Alterthumsforscher die vielen ähnlich geformten und gemusterten Zellenschmelze an den Vortragekreuzen im Schatze zu Essen, an den

Werken kirchlicher Goldschmiedekunst Erzbischofs Egbert im Domschatze zu Trier und in der Herzoglichen Bibliothek zu Gotha nur flüchtig in Augenschein genommen hätte, so würde er sofort die Ueberzeugung gewonnen haben, dass die verschiedenen geometrisch geformten *émaux cloisonnés* an dem in Rede stehenden Kreuz der Königin Gisela nicht, wie er irrthümlich angiebt, von byzantinischen, sondern sämmtlich von abendländischen Goldschmiede- und Schmelzkünstlern herrühren, die, vielleicht nach Anleitung byzantinischer Lehrmeister vorgebildet, in verschiedenen Klöstern Deutschlands Schulen für Herstellung von Zellenschmelzen gründeten und leiteten. Es ist lange her, dass wir den Kunst- und Reliquienschatz der „Reichen Kapelle“ in München eingehend in Augenschein genommen haben. Die Erinnerung indessen hat sich bis heute noch erhalten, dass die bereits nach naturalistischer Wahrheit strebende Figur des Gekreuzigten übereinstimmend mit den vielen *en relief* gehaltenen lateinischen Grossbuchstaben, welche den Tiefgrund des goldenen Kreuzes auf der Vorder- und Rückseite desselben zieren und beleben, von deutschen Goldschmieden, wahrscheinlich in einem Benediktinerstifte Regensburgs, zugleich mit den vielen charakteristischen Zellenschmelzen in dem zweiten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts angefertigt worden sind.

Was nun die zahlreichen Zellenschmelze betrifft, welche die äusseren Umrandungen des in Rede stehenden Votivkreuzes einfassen und auf welche es hier zunächst ankommt, so ist hinsichtlich der Farbenskala derselben darauf hinzuweisen, dass meistens auf smaragdgrünem, durchscheinendem Fond oder abwechselnd auf blauem, undurchsichtigem Tiefgrund sich zwei verschiedene, stilisirte Pflanzenornamente abheben, die, abwechselnd in weissem, rothem, blauem und hellgrünem Schmelz auftretend, immer

wieder aus einem Wurzelblatt in rothem Schmelz hervorsprossen. Dieselben zeigen theils herzförmige Bildungen in weissem Schmelz, theils lilienförmige Blätter in blauem und weissem Schmelz, die ein durchaus deutsches Gepräge verrathen, während wir ein solches stilisirtes Pflanzenwerk niemals an byzantinischen Zellenschmelzen vorgefunden haben.

Noch sei darauf hingewiesen, dass im Gegensatz zu den Essener Kreuzen und zu den vielen andern *cruces stationales et altaris,* wie sie sich aus der Ottonenzeit heute noch in abendländischen Kirchenschätzen vorfinden, das Kreuz der Königin Gisela in den vier Balken merkwürdigerweise geradlinig abschliesst und nicht durch oblonge oder dreieckige Ansätze, wie anderwärts, verziert ist.

Von dem hochentwickelten Kunstsinne der Königin Gisela und ihrer Gebefreudigkeit Kirchen und Stiften gegenüber legt auch eine auf gemustertem Purpurstoff — *dibapha* — reich in Goldfäden gestickte *casula* Zeugniss ab. Dieser prachtvolle Messornat wurde von der Gemahlin Stephans des Heiligen und ihrer nächsten Umgebung für die Kirche von Stuhlweissenburg in Ungarn in höchster Vollendung der Technik angefertigt.[1]) Die Inschrift auf diesem althistorischen Messgewand, zu welchem sich ebenfalls auf Purpurstoff in Gold gestickte *casulae* aus den Tagen der h. Kunigunde, der Gemahlin Kaiser Heinrich's II., im Schatze des Domes zu Bamberg befinden, lautet wie folgt:

„Casula hec operata et data ecclesiae sanctae Mariae, sitae in civitate Alba, anno incarnacionis XPI MXXXI indiccione XIIII. a Stephano rege et Gisla r(egina)".

[1]) Die ausführliche Beschreibung und Abbildung dieses ungarischen Krönungsmantels ist zu ersehen in unserm Werk der deutschen Reichskleinodien und der ungarischen Kroninsignien, Seite 84—93, Tafel XVII, Abbildung 24. Wien, K. K. Hof- und Staatsdruckerei 1864.

Dieses ehemalige glockenförmig geschlossene Messgewand diente seit mehreren Jahrhunderten bei der Krönung ungarischer Könige als *paludamentum regale.* Die vielen in Gold gestickten figuralen und dekorativen Ornamente dieses Ornates, insbesondere das stilisirte Pflanzenwerk, erinnern auffallend an die zierlichen Musterungen der zahlreichen Zellenschmelze an dem in Rede stehenden Votivkreuz der Königin Gisela. Auch die in goldgestickten Grossbuchstaben an dem ebengedachten ungarischen Krönungsmantel, in formeller Uebereinstimmung mit den zahlreichen Inschriften in lateinischen Versalien an dem goldenen Kreuz der Königin Gisela, legen die Vermuthung nahe, dass sowohl der Entwurf[1]) zu diesem Prachtkreuz als auch die Komposition zu der ehemaligen *casula* der Kirche von Stuhlweissenburg von der Hand eines und desselben Hofmalers herrühren dürfte, der auch bei dem Entwurf der in Gold auf byzantinischer Purpurseide gestickten *casulae* künstlerisch thätig war, die sich heute noch im Domschatz zu Bamberg vorfinden.

W. Mit abendländischen Zellenemails verzierter Evangelienbehälter der Königlichen Staatsbibliothek zu München.

Die Königliche Staatsbibliothek zu München besitzt unter Nr. 54 (13 601) ihres Cimelienschatzes einen kostbaren Behälter, welcher das Evangeliarium der Aebtissin Uota von Niedermünster in Regensburg (1002—1029) enthält. Diese seltene *boîte* hat eine

---

[1]) Diese Musterzeichnung, farbig auf einem zarten, orientalischen Byssusstoff, nicht auf Pergament, fast transparent gemalt, wird heute noch aufbewahrt in dem Schatze der alten Abteikirche St. Martin bei Raab in Ungarn, einer Stiftung König Stephan des Heiligen.

Höhe von 46 cm bei einer Breite von 33 cm und einer Tiefe von 9,5 cm. Es gehört nicht zu unserer Aufgabe, die vielen in Goldblech getriebenen, figuralen Arbeiten, desgleichen auch den Schmuck der zahlreichen, *in lectulis* gefassten Edelsteine und Filigranarbeiten des Näheren zu beleuchten, mit welchen diese Evangelienkapsel fast überreich verziert ist. Für unsere Studien genügt es, in Kürze auf die vielen vortrefflichen Zellenschmelze auf Goldfond hinzuweisen, mit denen der obere Deckel dieser *capsa* künstlerisch ausgestattet ist. Der Uebersichtlichkeit halber sei hier vorausgesandt, dass die mittlere, vertiefte Füllung des Deckelverschlusses mit der grossartigen, *en relief* in Goldblech getriebenen Darstellung des Weltenrichters *in sede maiestatis* verziert ist. Zu den vier Seiten desselben erblickt man die vier Symbole der Evangelisten, ebenfalls in getriebener Arbeit, die in den vier Ecken erst nachträglich hinzugefügt zu sein scheinen. Sowohl in dem breiten Nimbus der *maiestas*, desgleichen auch in der grossen *mandorla*, welche dieselbe umgiebt, sowie auch auf dem *liber scriptus* sind kleine, aufgesetzte Emails ersichtlich, welche mit phantastischen Bestiarien in vielfarbigem Schmelz gemustert sind. Auch die schräg ansteigende, schmale Umrahmungsfläche, welche in oblonger Form den auf einer *sella* thronenden Weltheiland umgiebt, entbehrt des Schmuckes von kleinen, quadratisch gefassten Emailtäfelchen nicht; allein auf diesen Einfassungsrändern zeigen sich 18 viereckige Emailplättchen, welche phantastische Thiergestalten, abwechselnd mit stilisirten Laubornamenten, erkennen lassen, wie solche zierliche Formbildungen in Zellenschmelz auch an dem gleichzeitigen *altare gestatorium s. Andreae* (vgl. Abbildung auf Tafel III und IV) des Erzbischofs Egbert von Trier, desgleichen an dem

reichen Frontaleinband desselben Erzbischofs aus der Abtei Echternach, heute befindlich in dem Herzoglichen Museum zu Gotha, vorkommen. Auffallender Weise sind die vier breiten Ecken des reich ausgestatteten Evangelienbehälters nicht, wie gewöhnlich, mit den emaillirten Bildwerken der vier Evangelisten gehoben und verziert, sondern es finden sich an dieser Stelle grössere *in lectulis* gefasste Edelsteine *à cabochon*. In der äussern, breiten Umrandung zu beiden Seiten des in lateinischer Weise segnenden Weltheilandes erblickt man zwei bildliche Darstellungen in Zellenschmelz, und zwar zur Rechten der *Maiestas Domini* ebenfalls ein grösseres Halbbild des segnenden Weltheilandes in Kreisform. Dieses Rundmedaillon wird als achtblättrige Rose von acht Halbkreisen umgeben und eingefasst. In diesen acht Halbkreisen spielt, immer wiederkehrend, ein zierliches eingeschmelztes Ornament auf smaragdgrünem Fond, das in seiner Verästelung sich auch zu beiden Seiten der Halbfigur der *maiestas* als Ausfüllung zeigt. Dieser achtblättrigen Rose mit ihren zierlichen Zellenschmelzen gegenüber erblickt man ein einfacheres Rundmedaillon mit dem stehenden Bilde der allerseligsten Jungfrau in vielfarbigem Zellenschmelz. Zu beiden Seiten dieser figürlichen Darstellung liest man in lateinischen Majuskelschriften, aber vertikal unter einander geordnet, den Beginn des englischen Grusses: „*Ave Maria, gratia plena*".

Betrachtet man aufmerksam die vielen aufgesetzten *émaux de plique* in kleiner quadratischer Form, welche die innere, abgeschrägte Randeinfassung garniren, überschaut man ferner die vielen zierlichen Zellenschmelze, ebenfalls in quadratischer Form, welche nicht in organischer Verbindung mit der *mandorla* stehen, welche die Figur des Weltenrichters umgiebt, und die

auch an der *sella* desselben angebracht sind, so gewinnt man die Ueberzeugung, das diese sämmtlichen quadratischen Zellenschmelze, desgleichen auch die beiden grossen *émaux cloisonnés* zu beiden Seiten der Figur des segnenden Weltheilandes als verzierende Medaillons nicht nach einem einheitlich durchdachten Plane von dem Goldschmied in richtige Verbindung gesetzt worden sind, sondern dass diese reiche Ausstattung unseres Evangelienbehälters aus der Zeit und dem Material nach verschiedenen Theilen nicht ursprünglich von dem *aurifaber* der Abtissin Uota, sondern erst bei einer spätern Restauration so zusammengefügt worden ist, wie es eben der Raum gestattete. Das Gesagte gilt nicht nur von den unregelmässig aufgesetzten kleinen und grossen Zellenschmelzen, sondern auch von der in Goldblech getriebenen Figur der *Maiestas Domini* und den Thiersymbolen der vier Evangelisten, die nicht organisch dem Raume angepasst sind, den sie ausfüllen sollen. Diese vier ezechielischen Thiersymbole haben noch das Eigenthümliche, dass dieselben mit menschlichen Leibern begabt sind und zugleich auch mit den darauf befindlichen Köpfen der evangelistischen Thierbilder, nämlich der *facies hominis*, der *facies aquilae*, ferner der *facies bovis et leonis*. Dieselbe Unregelmässigkeit macht sich auch an den aufgesetzten, filigranirten Goldplatten kenntlich, welche den äussern, breiten Rand zugleich mit einer grossen Zahl von ungeschliffenen Edelsteinen ausfüllen. Diese willkürliche Zusammenstellung und Verbindung der verschiedenen getriebenen, emaillirten und filigranirten Ornamente lässt die Annahme nicht gewagt erscheinen, dass dem Goldschmiede die nicht leichte Aufgabe gestellt war, aus vorfindlichen ornamentalen und figuralen Theilen kirchlicher Goldschmiedekunst den Behälter möglichst reich auszustatten, der die Bestimmung tragen sollte, das kostbare Evangeliarium

der Aebtissin Uota aufzubewahren und zu verschliessen. Woher der wahrscheinlich einheimische *aurifaber* die vielen zierlichen Zellenschmelze auf goldenem Fond entlehnte, die er mit einer naiven *nonchalance* mit den übrigen Zieraten der goldenen Bedeckungsfläche unregelmässig in Verbindung gesetzt hat, dürfte heute nicht leicht mehr nachzuweisen sein. Entweder hat der klösterliche Goldschmied diese vielen Emails von einer kirchlichen Centralstelle des Abendlandes bezogen, in welcher von geübten Emailleurs Zellenschmelze für den Bedarf befreundeter Benediktinerabteien hergestellt wurden, oder aber dieselben sind, was vielleicht eher anzunehmen ist, einem ältern Werke kirchlicher Goldschmiedekunst entnommen und erst in einer spätern Zeit mit den übrigen getriebenen und filigranirten Ornamenten zur Ausstattung des vorliegenden Evangelienbehälters zusammengestellt worden. Dass die 29 verschieden gemusterten kleinen Emails in quadratischer Form abendländischen Ursprungs sind, desgleichen auch die figuralen Schmelzwerke in den beiden grösseren Rundkreisen zu beiden Seiten der sitzenden Figur des lateinisch segnenden *Pantocrator*, unterliegt nicht dem mindesten Zweifel. Dieselben stimmen sowohl in der Composition als auch in der technischen Ausführung mit den vielen Zellenschmelzen der Egbertschule an St. Maximin in Trier, desgleichen auch an dem *frontale*, einem Geschenk der Kaiserin Theophania an die Abtei Echternach, auffallend überein. Noch sei bemerkt, dass das grössere Rundmedaillon zur Linken des segnenden Heilandes mit dem stehenden Bilde der allerseligsten Jungfrau der begründeten Annahme das Wort spricht, dass dieser Kreisform gegenüber ehemals das Bild des verkündigenden Engels, ebenfalls in Zellenschmelz, zu ersehen war. Es bleibt der archäologischen

Forschung überlassen, in späterer Zeit vielleicht einmal den Nachweis zu erbringen, in welchem der vielen Benediktinerklöster des südlichen Deutschlands oder der benachbarten Schweiz die Kunst, Zellenschmelze auf Goldfond herzustellen, in jenen Tagen geübt wurde, als unter der Regierung Kaiser Heinrich's des Heiligen (1002—1024) die kirchliche Goldschmiedekunst einen grossartigen Aufschwung in Süddeutschland genommen hatte.

X. Frontaleinband des Evangeliariums Kaiser Heinrich's II. in der Königlichen Staatsbibliothek zu München.

Wenn der in der vorhergehenden Nummer kurz beschriebene Behälter des Evangeliariums der Aebtissin Uota als eine unorganische Zusammensetzung von Werken der Goldschmiedekunst, in Verbindung mit der Schmelzwirkerei abendländischer Emailleurs aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, sich kenntlich macht, so stellt sich der prachtvolle Frontaleinband Kaiser Heinrich's II., des Heiligen, heute ebenfalls aufbewahrt unter den Cimelien der Königlichen Staatsbibliothek zu München unter No. 57 (4452), als ein wohldurchdachtes Werk der kirchlichen Goldschmiedekunst in Verbindung mit orientalischen und occidentalischen Schmelzarbeiten aus dem zweiten Jahrzehnt desselben Jahrhunderts dar.

Wie an den meisten goldenen Frontalien aus der Zeit der sächsischen Kaiser bestand die Aufgabe des Goldschmiedes und des Emailleurs darin, eine farbenprächtige Umrahmung zur Einfassung einer grösseren figuralen Elfenbeinskulptur herzustellen, die als mittlere Füllung dem hl. Texte ein erhöhtes Ansehen verleihen sollte. Für den Kenner der abendländischen Elfenbeinskulptur unterliegt es nicht dem mindesten Zweifel, dass

die figurenreiche Darstellung der Kreuzigung des Heilandes an dem in Rede stehenden Frontaleinband den Beginn der Entwickelung der abendländischen Elfenbeinskulptur kennzeichnet, den dieselbe bereits im ersten Viertel des elften Jahrhunderts diesseits der Berge erreicht hatte. Das Gleiche muss von der Vollendung der vielen Halbbilder in Zellenschmelz gesagt werden, welche in der breiten Umrahmung das Elfenbeinrelief nach vier Seiten gleichmässig umgeben und beleben. Diese Halbbilder der Apostel mit den dabei befindlichen griechischen Inschriften zeigen den streng hieratischen Typus eingeschmelzter Bildwerke, wie sie aus dem Schlusse des 10. Jahrhunderts an der goldenen *staurotheca* im Limburger Domschatz und an den ältesten eingeschmelzten Iconen der reichhaltigen Sammlung Swenigorodskoï ersichtlich sind. Die Vermuthung liegt nahe, dass das grössere Halbbild der *Maiestas Domini,* welches in der obern Umrandung unseres Frontale thront, zugleich mit den emaillirten Halbbildern der Apostel, wie immer darstellend die grosse *δέησις*, nicht auf deutschem Boden etwa durch einen griechischen Emailleur Entstehung gefunden habe, sondern von byzantinischen Schmelzwirkern am Goldenen Horn vielleicht für den grossen Welthandel hergestellt worden sei, wenn nicht der andern Annahme Gewicht beizulegen ist, dass diese griechischen Emailbildchen im Besitze des kaiserlichen Geschenkgebers an einem andern kirchlichen oder profanen Geräth eine vorübergehende dekorative Verwendung gefunden haben, wie dies auch an dem *ambo* desselben Kaisers im Schatze des Aachener Münsters mit den daran befindlichen ältern Ornamenten in Elfenbein und geschnittenem Bergkrystall der Fall gewesen ist.

Gleichwie durch Pisaner und Amalfitaner Kauffahrer seit dem zehnten Jahrhundert, wie bereits früher bemerkt, kostbare

und reich gemusterte Purpurgewebe als Handelswaare von Byzanz nach Italien und über die Alpen nach Deutschland eingeführt wurden, so gelangten auch nach Ablauf der ikonoklastischen Streitigkeiten eingeschmelzte Bildwerke und kleinere ornamentale *émaux de plique* von der Zunft byzantinischer Schmelzkünstler auch noch zu jener Zeit auf die Märkte des Abendlandes, als bereits durch abendländische Emailleurs, nach Anleitung byzantinischer Lehrmeister, in den Tagen der Theophania und ihres Sohnes Otto's III. die Kunst des Zellenschmelzes sowohl in Italien als auch diesseits der Berge in den Werkstätten grosser Benediktinerabteien festen Fuss gefasst hatte. So ist es auch zu erklären, dass an einem und demselben Meisterwerk occidentalischer Goldschmiede, wie dies an der Umrahmung des in Rede stehenden Frontaleinbandes der Fall ist, abendländische zugleich mit morgenländischen Bildwerken in Zellenschmelz auftreten. Wenn nämlich die Bilder der *δέησις* mit Einschluss der grossen *Maiestas Domini* in Ausdruck, Haltung und den verschiedenen Abstufungen der zahlreichen Emailfarben sich sofort als von Byzanz herrührende Schmelzwerke kenntlich machen, mit Einschluss ihrer transversal laufenden griechischen Inschriften, so charakterisiren sich in Haltung, Emailfarben und technischer Ausführung die vier grossen Medaillons mit den evangelistischen Thierbildern, welche die vier Ecken unseres Frontale zieren, durchaus als abendländische Schmelzwerke, wie dies auch die in der Umkreisung befindlichen lateinischen Inschriften besagen. Da es keinem Zweifel unterliegen dürfte, dass diese vier Typen der Evangelisten in Zellenschmelz an dem in Rede stehenden Frontaleinband in den Tagen des kaiserlichen Geschenkgebers von deutschen Schmelzwirkern hergestellt wurden, die vielleicht aus der Werkstätte byzantinischer Lehrmeister hervorgegangen sind,

da ferner die zahlreichen *émaux de plique,* welche die Umrandung des Kreuzes der Königin Gisela schmücken, ebenfalls deutschen Schmelzkünstlern ihre Entstehung zu verdanken haben und diese eingekapselten Zellenemails in Bezug auf Farbe und Technik grosse Verwandtschaft mit den ebengedachten vier Zellenschmelzen des Frontale Heinrich's II. verrathen, so würde es im Interesse der archäologischen Wissenschaft eine lohnende Aufgabe sein, nachzuforschen, wo in den Tagen Heinrich's II. und seiner Schwester, der Königin Gisela, in einer bayerischen Abtei der Bisthümer Bamberg oder Regensburg eine klösterliche *fabrica* geblüht habe, in der neben Werken der kirchlichen Goldschmiedekunst auch Zellenschmelze nach byzantinischen Vorbildern und unter Lehrmeistern Entstehung fanden, die vielleicht im Gefolge der Kaiserin Theophania an deutschen Kaiserpfalzen sesshaft geworden waren.

Dass in den Tagen der Regierung des kunstsinnigen und gebefreudigen Kaisers Heinrich II. (1002—1024) in einer süddeutschen Benediktinerabtei die sacrale Goldschmiedekunst in grossem Umfange gepflegt und geübt worden ist, dafür legt auch die Thatsache Zeugniss ab, dass im Auftrag Heinrich's II. unter andern Kirchenzierden auch der goldene, monumentale Altaraufsatz — *retrofrontale* — als Geschenk für den Dom zu Basel und die Evangelienkanzel — *ambo* — als Geschenk für die karolingische Pfalzkapelle in Aachen angefertigt worden sind. Leider befindet sich dieses zuerst genannte Meisterwerk süddeutscher Goldschmiedekunst nicht mehr an primitiver Stelle im Dom zu Basel, sondern die Regierung von Basel-Land sah sich vor mehreren Jahrzehnten unbegreiflicher Weise veranlasst, diesen kostbaren, in Goldblech getriebenen Altaraufsatz nach Frankreich zu veräussern. Heute befindet sich derselbe

als vielbewundertes Prachtstück im Hotel Cluny zu Paris. Der merkwürdige *ambo*[1]) jedoch, nach der Inschrift ebenfalls ein Geschenk des kunstsinnigen Kaisers, hat sich noch an ursprünglicher Stelle im Münster zu Aachen erhalten, und es dürfte die Zeit nicht mehr fern sein, in welcher derselbe von Meisterhand eine gründliche Wiederherstellung und Ergänzung seiner vielen fehlenden Theile erfährt. Auffallender Weise finden sich weder an dem Aachener *ambo* noch auch an dem Baseler *retabulum altaris* Andeutungen vor, dass an denselben Zellenemails angebracht waren.

Nachtrag.

Am Schlusse dieser übersichtlichen Aufzählung und Beschreibung der vielen Zellenemails morgen- und abendländischen Ursprungs, die sich heute noch in Kirchen und Privatsammlungen des Deutschen Reiches vereinzelt erhalten haben, erübrigt es noch auf einzelne kleinere Zellenschmelze der Vollständigkeit wegen hinzuweisen, die uns nachträglich noch bekannt geworden sind. Wir geben die Hoffnung nicht auf, dass es auch nach dem Erscheinen der vorliegenden Studien noch gelingen dürfte, an verschiedenen Stellen Ueberreste von Zellenschmelzen ausfindig zu machen, die sich seither der Nachforschung entzogen haben.

---

[1]) Vergl. die Beschreibung und Abbildung dieses merkwürdigen *ambo* in unserm Werke: „Karls des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze". Seite 72—82, Fig. XXXII—XXXVI, Köln und Neuss, L. Schwann, 1865.

a. Byzantinisches Email im Domschatz zu Osnabrück.

Bei Gelegenheit der Beschreibung der Zellenschmelze am Dreikönigenschrein zu Köln wurden wir von dem Apostol. Protonotar und Dompropste Dr. Berlage zu Köln darauf aufmerksam gemacht, dass auch im Dom zu Osnabrück, und zwar auf der hintern Vierung einer *crux stationalis* des 11. Jahrhunderts ein emaillirtes Medaillon in Zellenschmelz sich befinde, das in Kreisform die bekannte Darstellung des *Agnus Dei* zu erkennen gebe.[1]) Auf Tafel X, Figur 4, ist in getreuer Abbildung diese eingeschmelzte Darstellung in natürlicher Grösse wiedergegeben. Das mit dem gekreuzten Nimbus bezeichnete *Agnus Dei* hält das Buch des Lebens; zu beiden Seiten desselben erblickt man auf blauem Emailfond die bekannten Anfangs- und Endbuchstaben des griechischen Alphabets *A* und *Ω*. Die symbolische Figur des Lammes, welche nicht unbedeutende Verletzungen erlitten hat, ist in einem undurchsichtigen, weisslichen Schmelz wiedergegeben. Maler Schumacher, der nach zuvorkommend ertheilter Erlaubniss in unserm Auftrage im Domschatz zu Osnabrück dieses Schmelzwerk copirte, ist der Ansicht, der auch wir beistimmen, dass dieses in nur fünf Farben ausgeführte Emailschildchen nicht abendländischen, sondern byzantinischen Ursprunges sei. Wir glauben annehmen zu sollen, dass dieses Medaillon mit dem Typus des apokalyptischen Lammes, wie immer, das Mittelstück

---

[1]) Dr. Berlage hat bereits im Jahre 1878 im 11. Bande der Mittheilungen des historischen Vereins zu Osnabrück, bei Gelegenheit einer einleitenden Beschreibung des dortigen Domschatzes, auf Werth und Bedeutung dieses vielfarbigen Schmelzwerkes zuerst hingewiesen. Mit Grund steht zu erwarten, dass in absehbarer Zeit von demselben Autor eine umfassende Beschreibung des heute noch wenig gekannten, reichhaltigen Domschatzes von Osnabrück mit den nöthigen Illustrationen veröffentlicht werde.

zu den vier ähnlich emaillirten Symbolen der Evangelisten ehemals gebildet habe, die wahrscheinlich in ungünstigen Zeitläufen abhanden gekommen sind.

b. Zellenschmelze im Kestner-Museum zu Hannover.

Auf Anfrage erhielten wir von Professor Schaper am Polytechnikum zu Hannover die Mittheilung, dass im dortigen Kestner-Museum unter Nr. 303 des gedruckten Katalogs sich ein Buchdeckel rheinischen Herkommens aus dem Schlusse des 12. Jahrhunderts befinde, dessen Umrahmungen Zellenschmelze in Verbindung mit Grubenemail erkennen liessen. Die Randeinfassungen an den beiden Langseiten dieses *frontale* zeigen je eine breitere Emailplatte in weissem, dunkel- und hellblauem Grubenschmelz, deren Inneres mit Vierpassrös'chen in dunkelblauem Zellenschmelz auf undurchsichtigem, weisslichem Fond verziert ist. Die Zwickel zwischen den drei grösseren Vierpasskreisen werden mit hellblauem Grubenschmelz ausgefüllt. Dasselbe System der vielfarbigen Ornamentationen macht sich auch an den beiden schmälern Emailplättchen geltend, die den obern und untern Rand des Buchdeckels abgrenzen. Auch hier treten nur die drei vorhin genannten Schmelzfarben zum Vorschein. In den Vierpassrosen der innern Rhomben macht sich wiederum ein dunkelblauer Schmelz mit eingelassenen kleinen Vierpässen in weisslichem Schmelz geltend. Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, dass diese vier Emailplättchen von rheinischen Schmelzwirkern unmittelbar am Ausgange des 12. Jahrhunderts Entstehung gefunden haben, als es bei den Emailleurs der Köln-Siegburger Schule Brauch war, die Technik des ältern Zellenschmelzes mit der jüngern Machweise des Grubenschmelzes harmonisch in Verbindung zu setzen.

c. Zellenemail in Verbindung mit Grubenschmelzen am St. Remaclusschrein in Stablo.

Wenn die eben besprochenen Schmelzwerke an dem *frontale* zu Hannover die Technik von combinirten Emails in ziemlich derber Ausführung zu erkennen geben, so treten dagegen jene vielen Täfelchen mit gemischtem Email an dem grossartigen Reliquienschrein des hl. Remaclus zu Stablo, zu deren kurzer Besprechung wir im Folgenden übergehen werden, in einer Vollendung der technischen Machweise und in einer Abwechselung der Musterungen auf, wie man solche zusammengesetzte Emails in so grosser Zahl und reichem Wechsel der Dessins an keiner andern gleichzeitigen *arca* des Niederrheins heute noch antrifft. Indem wir in der Anmerkung auf die ausführliche Beschreibung dieser unübertrefflichen, deutscherseits noch wenig bekannten *tumba St. Remacli* hinweisen[1]), unterlassen wir es nicht, auf Tafel IX des Titelbildes unter Figur 2 und 3 zwei farbige Abbildungen dieser Emailtäfelchen in natürlicher Grösse wiederzugeben, die nachträglich in der Pfarrkirche von Stablo von der stilkundigen Hand W. Schumacher's vor dem Mausoleum des h. Remaclus in unserem Beisein abgezeichnet worden sind. Diese combinirten Schmelzwerke befinden sich an der vorderen, schmalen Giebelseite der *arca* und sind jenen vortrefflichen Emails am Dreikönigenschrein zu Köln beizuzählen (vergl. Seite 165 und 166), an welchen ebenfalls das jüngere Grubenschmelz mit dem älteren Zellenemail in harmonischer Verbindung auftritt. Wie die polychrome Abbildung unter Figur 2 und 3 auf dem Titelblatte dies erkennen lässt, verwendeten

---

[1]) *Miscellanées sur l'ancien Pays de Stavelot et Malmédy par Dr. Ars. de Noüe, pag. 138—143. Malmédy. H. Scius, Libraire 1874.*

die kunstgeübten *magistri aurifabrorum*, welche den Prachtschrein des h. Remaclus hergestellt haben, nur vier Schmelzfarben zur Erzielung farbiger Effekte. Die Tiefgründe der meisten Emailplättchen zeichnen sich aus durch saphirblaues oder türkisgrünes Grubenschmelz, wohingegen die zierlichen Musterungen in Zellenemail zuweilen auf rothem Fond in weissem, grünlichem und bläulichem Schmelz sich vortheilhaft abheben.

Nach einer nur oberflächlichen Zählung fanden wir an dem *feretrum St. Remacli*, das bis zur Stunde einer grossen farbigen Abbildung auf Grundlage photographisch genauer Aufnahme noch immer entbehrt, gegen 180 Täfelchen von Rothkupfer vor, die fast sämmtlich auf Fond von Grubenschmelzen zierliche Musterungen in Zellenemail zu erkennen geben.

Es entsteht nun hier wieder, wie bei den vielen andern in diesen Studien besprochenen Schmelzwerken der romanischen Kunstepoche, die heute schwer zu lösende Frage: Wann und wo fand der grosse Reliquienschrein des h. Remaclus aus der ehemaligen gefürsteten Benediktiner-Abtei Stablo mit seinen vortrefflichen combinirten Schmelzwerken Entstehung? Was die erste der beiden Fragen betrifft, so liefert eine Stelle bei Mabillon[1]), deren Kenntniss wir der vortrefflichen Schrift des bekannten Archäologen der Walloner Lande, Dr. Ars. de Noüe, verdanken, genügenden Aufschluss, welche nach Aussage zweier Benediktiner-Conventuale von Stablo deutlich bekundet, dass die irdischen Ueberreste des Apostels der Ardennen von der alten *tumba* in die neue *„capsa“* zwischen den Jahren 1263—1268 übertragen worden sei. Hinsichtlich des neuen Prachtschreines fügen die beiden Mönche noch hinzu: *quam capsam gloriosam fieri fecimus.*

---

1) *Saeculo II Benedictino, pag. 1092.*

Leider unterlassen es die beiden Berichterstatter, an dieser Stelle anzugeben, wo sie dese herrliche „*capsa*“ ihres h. Patrons herstellen liessen. Es unterliegt für uns nicht dem mindesten Zweifel, dass der grosse Wibald, Abt von Stablo und Corvey, gleich hervorragend als Theolog, Staatsmann und Förderer der Kunst und Wissenschaft, den Gedanken angeregt und zur Ausführung gebracht hat, dem hochgefeierten Apostel der Ardennen eine würdige Ruhestätte zu bereiten. Bei den freundschaftlichen Beziehungen, die Wibald, seinen zahlreich noch erhaltenen Briefen zufolge, mit dem Dompropst und spätern Erzbischof von Köln, Arnold II. von Wied, unterhielt, in seiner Eigenschaft als Berather und Erzkanzler dreier Kaiser und Freund von fünf Päpsten, standen dem einflussreichen Abte bedeutende Mittel zu Gebote, um in der Weise seines Zeitgenossen und Rivalen, des kunstsinnigen Abtes Suger von St. Denys, ausser der Architektur auch der kirchlichen Goldschmiedekunst seine besondere Vorliebe zuzuwenden. Ob selbst unter den Augen Wibalds in den Vorhöfen seiner Abtei klösterliche *opifices* nach Anleitung eines kunstgeübten *magister argentarius* den in Rede stehenden Prachtschrein mit seinen zahlreichen eingeschmelzten Verzierungen herzustellen begonnen haben oder ob derselbe in einer der grossen rheinischen Abteien Entstehung und Vollendung gefunden hat, wagen wir bei dem heutigen Mangel an archivalischen Dokumenten nicht zu bestimmen. Das eine scheint jedoch festzustehen, dass Wibald bei seinem bereits im Jahre 1253 erfolgten frühen Tode die Vollendung des grossartigen *Sarkophages* nicht mehr erlebt hat.

Es würde in diesem Nachtrag zu weit führen, nachzuweisen, wie Wibald unablässig darauf Bedacht nahm, seine Abteikirche mit Reliquien in kunstreichen Fassungen auszustatten. Zu diesem Zwecke liess er in Stablo an der Epistelseite der

Kirche eine Kapelle in Kuppelform nach dem Vorbilde der *Hagia Sophia* in Constantinopel errichten, die der gelehrte Benediktiner Dom Martène auf seiner *Voyage littéraire* als alterthümliches Bauwerk noch zu bewundern Gelegenheit hatte. Dass dem schaffensfreudigen Abte die in Auftrag gegebenen Werke nicht rasch genug von Statten gingen und seine Goldschmiede und Schmelzwirker, unter denen sich auch *aurifabri laici* befanden, die versprochene Ablieferungszeit nicht einhielten, lässt sich ersehen aus einem Briefe an einen säumigen Goldschmied, dem er in einem zierlichen Latein eine derbe Lektion ertheilt, die auch heutige Kunstgenossen sich zu Herzen nehmen mögen: „*Solent homines artistae frequentius non observare promissa, dum plura ad operandum recipiant quam perficere possunt; radix omnium malorum cupiditas*“.

In den politischen und religiösen Wirren und Staatsumwälzungen der letzten Jahrhunderte, welche die unter einem Abte vereinigten Reichsabteien Stablo und Malmedy besonders hart betroffen haben, sind die emaillirten Kunstschätze in Edelmetallen der beiden altberühmten Reichsabteien fast spurlos verschwunden. Ausser der grossen in Silber getriebenen Büste des h. Poppo, heute noch zu Stablo befindlich, und der ebengedachten *arca St. Remacli* haben sich aus der grossen Nachlassenschaft Stablo's noch im Königlichen Alterthums-Museum zu Brüssel zwei reich ausgestattete Reliquienbehälter erhalten, die zum Beweise dienen, welchen Reichthum an emaillirten Werthstücken der Schatz von Stablo bereits in der romanischen Kunstepoche aufzuweisen hatte. Das kostbarste Monument der *ars aurifabrilis* jedoch, dessen Besitzes sich Stablo seit den Tagen des grossen Wibald rühmte, hat am Schluss des vorigen Jahrhunderts, seines metallischen Werthes wegen, im Schmelztigel einen kläglichen Untergang gefunden. Es war dies jene grosse *tabula altaris*,

die Abt Wibald mit reichen kaiserlichen Mitteln hinter der Altarmensa und den Leuchterbänken als Altaraufbau zur Verdeckung der Abschlusswand des Chores gegen Mitte des 12. Jahrhunderts errichten liess. Wenn auch das kostbare Original belgischer Goldschmiedekunst in traurigen Zeitläufen unwiederbringlich verloren gegangen ist, so kann es als glückliche Fügung betrachtet werden, dass sich eine ziemlich genaue Kopie dieser grossartigen *pala d'oro,* eines formverwandten Gegenstücks zu dem gleichnamigen Altaraufbau von *San Marco* in Venedig[1]) und dem goldenen Altaraufsatz Otto's III. im Schatze des Aachener Münsters, bis zur Stunde im Staatsarchiv zu Lüttich erhalten hat.[2]) Ob an dieser lateinischen Iconostasis, dem prachtvollen *Devant*, wie ihn die gelehrten Benediktiner *Martène* und *Durand* in ihrer *Voyage littéraire* benennen, neben den vielen getriebenen, figuralen Reliefs in vergoldetem Silber, Begebenheiten aus dem Leben des h. Remaclus darstellend, sich auch, was sehr wahrscheinlich ist, Zellenemails mit Grubenschmelzen vermischt befunden haben, dürfte nach der erhaltenen Zeichnung heute kaum mehr mit Sicherheit nachweisbar sein. Das eine aber geht aus dem Bericht der zweiten Reise der beiden eben gedachten Benediktiner hervor, dass der Altaraufsatz — *retable* —, welcher auf der Leuchterbank *(predella)* vor dem die Abschlusswand

---

1) Vgl. auch die goldene Altartafel Kaiser Heinrich's II., ehemals in Basel, heute im Museum Cluny in Paris, ferner die goldene *tabella altaris* in Komburg, desgleichen auch die Vorsatztafel aus St. Ursula, heute im Wallraf-Museum zu Köln.

2) Dem Direktor des Lütticher Staatsarchivs, D. van de Casteele, ist es als bleibendes Verdienst anzurechnen, dass er in dem Lütticher Staatsarchiv diese hochinteressante Kopie nach der alten Original- und Werkzeichnung entdeckte und in dem *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* unter Beigabe einer lithographischen Abbildung näher beschrieben hat.

verdeckenden Aufbau *(devant)* sich befand, bedeutend reicher war und aus gediegenem Gold bestanden hat. Die beiden Mönche beschreiben dieses kunstreiche *retabulum altaris* in folgender Weise:

„Dieses *retable* stellt die vorzüglichsten Begebenheiten des Leidens und der Auferstehung des Erlösers dar. Das ist das Werk des grossen Wibald, dessen Bild man auf der einen Seite erblickt, während auf der andern das der Kaiserin Irene ersichtlich ist.“[1])

Es entsteht nun hier die Frage, welche die archäologische Wissenschaft seither nicht genügend beantwortet hat: ist mit der die hintere Wand verdeckenden Altartafel, dem bedeutendsten Werk des Abtes Wibald, zugleich auch der kleinere goldene Altaraufsatz *(retable)*, den die beiden Benediktinermönche besonders hervorheben, ebenfalls seines metallischen Werthes wegen verloren gegangen oder hat sich derselbe bis zur Stunde noch erhalten? Um hinsichtlich dieser bedeutsamen Frage in's Klare zu gelangen, haben wir es nicht unterlassen, nach einleitenden Untersuchungen in Stablo, Lüttich und Brüssel auch die Reise nach Hanau anzutreten, um zur Gewissheit zu gelangen, ob das im Besitz der Familie Waltz daselbst vorfindliche kostbare Diptychon das ehemalige *retable* des Hauptaltares der gefürsteten Reichsabtei gebildet habe, welches von den Benediktinern Stablo's zugleich mit einem Theile des Archivs nach Hanau geflüchtet worden sei.

Dank dem überaus freundlichen Entgegenkommen der Familie Waltz, die uns in Hanau ein eingehendes Studium der goldenen Staurothek zuvorkommend gestattete, sind wir in der Lage, Folgendes berichten zu können.

---

[1]) *Voyage littéraire, tom. III, p. 151—152.*

Der letzte Fürstabt von Stablo, Coelestin Thys, der auf der Flucht in Hanau, unmittelbar am Schluss des vorigen Jahrhunderts, im Hause des Grossvaters der jetzigen Besitzer der beiden auf Seite 183 kurz beschriebenen byzantinischen Staurotheken gastliche Aufnahme gefunden hatte, hinterliess dem Hause Waltz als Entschädigung für die ihm und den Seinigen dargereichten, beträchtlichen Geldbeträge ausser verschiedenen Archivalien, Büchern und Messgewändern auch die auf Seite 182 und 183 besprochenen Kreuzreliquien, umrahmt von einem goldenen Klapp- oder Flügelaltar, den ältere griechische und lateinische Autoren mit dem Ausdruck Diptychon — Zweifalter — bezeichnen. Verschiedene reich gestickte Messgewänder und kirchliche Ornate wurden von der Mutter der Erben Waltz an mehrere Kirchen verschenkt. Einzelne Bücher jedoch, meist liturgischen Inhalts, darunter auch ein für die Geschichte der beiden Reichsabteien höchst werthvolles lateinisches Manuskript,[1]) anscheinend dem 17. Jahrhundert angehörend, insbesondere aber der mit reichen *émaux cloisonnés et champlevés* verzierte goldene Flügelaltar, die beiden Staurotheken enthaltend, wurden vom Hause Waltz bis zur Stunde mit grosser Pietät aufbewahrt. Nach genauer Untersuchung dieses kostbaren Reliquien- und Flügelaltars in Hanau aus der Hinterlassenschaft des letzten Fürstabtes von Stablo sind wir zur vollen Ueberzeugung gelangt, dass der kunstsinnige und schaffensfreudige Wibald unter vielen anderen metallischen Reliquiarien und liturgischen Prachtgeräthen, dem Berichte der oft citirten französischen Benediktiner zufolge, zwei hervorragende Werke

---

[1]) Dieses Manuskript in Grossoktav beginnt mit den Worten: *Tabula et Repertorium ac Index omnium privilegiorum, iurum et documentorum in hoc volumine contentorum et descriptorum per ordinem, quo scripta sunt, incipit.*

der *ars aurifabrilis* gegen Mitte des 12. Jahrhunderts anfertigen liess, die beide durch *opera smalta et propulsata* reich ausgestattet waren. Es war dies die bereits erwähnte, in Silber getriebene[1]) und in Feuer vergoldete Bilderwand, gleichsam eine lateinische *iconostasis* zum Abschluss und Verdeckung der Chor-Apsis hinter der Altarmensa, welche die französischen Benediktiner *devant (autel)* benennen, und ferner ein kleinerer goldener Altaraufsatz auf der Leuchterbank — *predella* — des Altartisches, den die beiden französischen Mönche als *retable* bezeichnen. Die zuerst gedachte, in Edelmetall figurenreich getriebene Bilderwand, die, wie vorher mitgetheilt, der archäologischen Wissenschaft in einer grossen, ziemlich getreuen Abbildung erhalten ist, hat im Schmelztiegel in trauriger Zeitlage einen unersetzbaren Untergang gefunden. Das zweite kostbare *retable* jedoch, dessen die beiden reisenden Konventualen von St. Maur Erwähnung thun, hat sich noch heute im Besitz der Familie Waltz zu Hanau erhalten.

Es kann in diesem Supplement zu dem monumentalen Werke Swenigorodskoï's über morgen- und abendländische Zellenemails unsere Aufgabe nicht darin bestehen, diese zweite heute in Hanau befindliche kunstreiche Hinterlassenschaft des grossen Wibald ausführlicher zu beschreiben. Wir beschränken uns deswegen in diesem Nachtrag zu dem auf Seite 182 und 183 Gesagten, auf die Abbildung des Wibald'schen *retable* im Anhang auf Tafel XI hinzuweisen, und fügen kurz nur noch Folgendes hinzu.

Nachdem Wibald von dem Kaiserhofe zu Constantinopel die beiden in der inneren Vertiefung auf Tafel XI ersichtlichen

---

[1]) Dieselbe hatte ein Gewicht von 60 Mark Silber; zur Feuervergoldung wurden 4 Mark verwandt. Die Gesammtkosten des Werkes beliefen sich auf 100 Mark, eine für die damalige Zeit ganz bedeutende Summe.

goldenen Staurotheken, verziert mit byzantinischen Zellenschmelzen, zu Geschenk erhalten und unmittelbar neben seiner Abbatialwohnung zu Stablo, an der Epistelseite der Abteikirche, eine Hauskapelle nach der in Constantinopel erschauten *Hagia Sophia* zur würdigen Aufnahme der vielen gesammelten Reliquien erbaut hatte, liess derselbe vielleicht durch jenen *magister argentarius*, den er in seinem auf Seite 224 citirten Briefe zur beschleunigten Arbeit angeeifert, jenes prachtvolle Flügel- und Hausaltärchen anfertigen, um es als *retable* auf der Predella des Altars seiner neu erbauten Haus- und Reliquienkapelle errichten zu können.

Diese Hypothese dürfte um so weniger von der Hand zu weisen sein, als heute noch ein drittes hervorragendes Stück der kunstreichen Hinterlassenschaft des grossen Wibald in den Kgl. Museen des *Parc du Cinquantenaire et de la porte de Hal* zu Brüssel sich erhalten hat, das in seiner technischen Ausführung und charakteristischen Verzierungsweise in *émail champlevé* durchaus mit dem in Hanau befindlichen seltenen *retabulum altaris* übereinstimmt. Beide vortrefflichen Werke der sacralen Goldschmiede- und Schmelzkunst rühren offenbar von einer und derselben Hand eines emailkundigen *opifex* her.[1]) Dieses vorhin gedachte Werk ist als Tragaltärchen Wibald's zu betrachten, das die Bestimmung trug, auf grösseren Reisen als *altare gestatorium* in Gebrauch genommen zu werden, damit der Besitzer desselben *ubique locorum* das h. Messopfer feiern konnte. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat dieses tragbare,

---

1) Belgische Archäologen nehmen an, dieser Goldschmied, an den auch der auf Seite 224 bezeichnete Brief Wibald s gerichtet gewesen sei, habe *Godefroid de Claire* geheissen und sei zu Huy, einer Stadt an der Maas, wohnhaft gewesen.

nach allen Seiten reich emaillirte Altärchen in dem *sepulchrum* der Altarmensa der von Wibald erbauten Haus- und Reliquienkapelle Aufstellung gefunden, als auch auf der Predella desselben Altars der auf Tafel XI abgebildete und heute in Hanau befindliche Flügelaltar (Zweifalter) beweglich aufgestellt war. So konnte der kunstsinnige Erbauer der Stabloer Reliquien- und Abbatialkapelle, wenn er im Auftrage der Kaiser ausgedehnte Reisen nach Constantinopel, nach Rom und an das kaiserliche Hoflager antrat, sich immer dieser beiden beweglich gestalteten *altaria itineraria* in einer solchen künstlerischen Ausstattung bedienen, wie sie einem hochstehenden Reichsfürsten und Abgesandten des Kaisers mit zahlreichem Gefolge geziemte. Zur Vervollständigung dieses *apparatus altaris Wibaldi* für den Gebrauch auf weiten Reisen fehlte ausser den liturgischen Gewändern nur der kleine transportable Kelch, die beiden Leuchter — *cereostati* — und das Messbuch — *plenarium* —.[1])

Wie oft und wie lange das in Brüssel befindliche *altare portatile Wibaldi* und das in Hanau aufbewahrte *retabulum gestatorium* desselben Abtes auf auswärtigen Reisen von Wibald und seinen unmittelbaren Nachfolgern liturgisch in Gebrauch genommen worden ist, lässt sich heute nicht mehr nachweisen. Das aber ist urkundlichen Zeugnissen zufolge als feststehend anzunehmen, dass unter der Amtsführung des Priors Hocht von Stablo (1623—1630) die der Kriegsbedrängnisse wegen aus langjähriger Verborgenheit wieder ans Licht gebrachte silbervergoldete Bilderwand, desgleichen das goldene

---

[1]) In den oben genannten Kgl. Museen zu Brüssel werden neben dem *altare gestatorium* Wibald's noch zwei reich skulptirte, liturgische Elfenbeinkämme — *pectines consecrationis* — aufbewahrt, von welchen der jüngere ebenfalls auf die Tage Wibald's zurückgeführt werden kann.

retabulum desselben Abtes, enthaltend die beiden byzantinischen Diptycha in Zellenemail, zu einem neuen Hochaltar miteinander in Verbindung gebracht worden sind. Es wurde nämlich hinter dem Altartisch des neuen Hochaltars, welcher in den entwickelten Formen der Renaissance gehalten war, unter dem gedachten Prior an erhöhter Stelle die in Gold strahlende, figural getriebene Bilderwand als *devant-autel* errichtet, während auf der Altarpredella das goldene Reliquienaltärchen desselben Abtes mit den Kreuzpartikeln, heute in Hanau aufbewahrt, die Blicke Aller auf sich lenkte. Wie die noch erhaltene Widmungsinschrift des Priors Hocht von 1628 besagt,[1]) war dieser neue Hochaltar im abgeschlossenen Hochchor des Konventes überdies noch mit verschiedenen Bildschnitzereien und Malereien ausgestattet worden, so dass es erklärlich ist, wenn die beiden Berichterstatter, die sich wenig auf dem Gebiete der kirchlichen Goldschmiedekunst auskannten und vorzugsweise nach seltenen archivalischen Urkunden forschten, irrthümlich angaben, dass in dem goldenen Retable Wibald's die hauptsächlichsten Bilder des Leidens und der Auferstehung des Herrn ersichtlich gewesen seien. In Wirklichkeit befinden sich heute, und zwar auf den innern Flügelthüren des goldenen Flügelaltärchens in Hanau, auf sechs grossen Rundmedaillons (vgl. Abbildungen auf Tafel XI im Anhang) die emaillirten Darstellungen der Geschichte und der Auffindung des h. Kreuzes. Wahrscheinlich zierten ursprünglich die äussern Flügelthüren des kostbaren Flügel- und Hausaltärchens Wibald's ebenfalls sechs in Silber getriebene und vergoldete Medaillons mit den reliefirten Darstellungen des

[1]) Vgl. *Laurenty copie p. 231 et brouillon 150,* in der Schrift: *Dr. Arsène de Noüe, Miscellanées sur l'ancien Pays de Stavelot et Malmédy, pag. 119.*

Leidens und der Auferstehung des Erlösers; das innere grosse Mittelstück der *tabula itineraria* hingegen dürfte, nach den Angaben der oft citirten französischen Reisenden, in getriebenen Goldblechen die Reliefdarstellungen Wibald's als Stifters des *retabulum* und der Geschenkgeberin der beiden byzantinischen *staurothecae*, der Kaiserin Irene, enthalten haben, wie sie beide, zur Erde hingestreckt (*προσκύνησις*), das „lebendigmachende" Holz des h. Kreuzes verehren.

Leider sind in trauriger Zeit die nach unserer Annahme auf den äussern Flügelthüren befindlichen sechs silbernen Reliefdarstellungen in Kreisform, desgleichen auch die in Goldblech getriebenen Figuren Wibald's und der Kaiserin Irene, auf welche sich die Berichte der beiden Benediktiner *Dom Martène* und *Durand* bezogen haben, ihres metallischen Werthes wegen unwiederbringlich verschwunden. Heute sind die äussern Flügel thüren in Eichenholz von einem gröberen, bereits stark beschädigten Leinenstoff überzogen; die Stelle der zuletzt gedachten, in Gold getriebenen Bildwerke nimmt jetzt ein schwarzer Seidenstoff ein, der den ganzen Hintergrund der langgestreckten, dreizehnblättrigen Rosenform anscheinend seit dem letzten Jahrhundert ausfüllt, wie dies unsere Abbildung der mittlern Fläche des Hanauer Diptychon auf Tafel XI erkennen lässt.

Professor Janssen († 1891) hat in der ersten von ihm verfassten Schrift: „Wibald von Stablo und Corvey (1098—1158) als Abt, Staatsmann und Gelehrter, München 1854" eine anziehende Schilderung des Lebensganges und der Thaten Wibald's entworfen; der berühmte Geschichtsforscher unterlässt es jedoch, die hervorragende künstlerische Thätigkeit und seinen Schaffenseifer auf dem Gebiete der Architektur und der verwandten Kleinkünste hervorzuheben. Nur an einer

Stelle, bei Angabe des Inhaltes der umfassenden Korrespondenz Wibald's, die heute noch 502 lateinische Briefe enthält, führt Janssen den bereits vorhin erwähnten Briefwechsel des Stabloer Abtes mit einem seiner Goldschmiede *Godefroid de Claire* (?) an, dessen Kunstfertigkeit er belobt und den er antreibt, die ihm übertragenen Arbeiten in kurzer Zeit fertig zu stellen. Ob der kunstsinnige Abt, wie mehrere seiner Standesgenossen in damaliger Zeit, als Zeichner auf dem Gebiete der Goldschmiede- und Siegelstecherkunst selbstständig eingegriffen habe, lassen wir hier dahingestellt sein; folgern könnte man es aus einer anderen Stelle, die Janssen[1]) aus einem Briefe Kaiser Friedrich's Barbarossa an den Abt von Stablo zum Jahre 1157 mittheilt, dass der Kaiser ihn ersuchte, das Siegel der Kaiserin ebenso zweckmässig, wie er bereits das kaiserliche angefertigt, einzurichten und an den Hof nach Aachen mitzubringen. Gewiss würde es sich der Mühe verlohnen, wenn sämmtliche heute noch erhaltenen Werke der kirchlichen Goldschmiede-, Emaillir- und Siegelstecherkunst, die auf Anordnung Wibald's Entstehung fanden, in einer besonderen Monographie unter Beigabe der nöthigen Abbildungen eine wissenschaftliche Veröffentlichung fänden, als Parallele zu den zahlreichen ähnlichen Werken der *ars aurifabrilis,* die der geistesverwandte Zeitgenosse und Rivale Wibald's, Abt Suger von St. Denys, für seine Abteikirche herstellen liess.

---

[1]) Ep. 423, Cap. IV, § IV, Nr. 7.

X.

Oesterreich-Ungarn.

A. Die ungarische Krone des hl. Stephan.

Im Vorhergehenden ist der Versuch gemacht worden, eine, wie wir annehmen dürfen, möglichst erschöpfende Aufzählung der heute in Italien und Deutschland noch vorhandenen Zellenschmelze, sowohl morgen- als abendländischen Ursprungs, zu geben. Im Folgenden sei es gestattet nachzuweisen, welche Zellenschmelze im östlichen Europa, und zwar zunächst in Oesterreich-Ungarn, sich heute noch vorfinden, die nach untrüglichen Inschriften theils byzantinischer Herkunft sind, theils von lateinischen und saracenischen Schmelzkünstlern angefertigt wurden. Unsere Vorgänger, die über diese heute noch in Oesterreich und Ungarn befindlichen Schmelzwerke kurz berichtet haben, waren nicht in der Lage, durch Autopsie sich ein stelbstständiges Urtheil über Form, technische Beschaffenheit und Herkommen dieser ebengedachten seltenen Zellenemails bilden zu können. Dieselben gehören einestheils dem in der ungarischen Krontruhe der königlichen Burg zu Ofen niedergelegten *thesaurus sacer* der ungarischen Krönungsinsignien an, theils dem Schatze der altdeutschen Reichskleinodien, die in der kaiserlichen Hofburg zu Wien eine würdige Aufbewahrung gefunden haben. Zum Zwecke der Herausgabe des Werkes „Die Kleinodien des h. römischen Reiches deutscher Nation nebst den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei", das wir im Allerhöchsten Auftrage Sr. Kaiserl. und Königl. Apostolischen Majestät Franz Joseph I. in der K. K. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien bereits 1864 ver-

öffentlicht haben, waren wir in der bevorzugten Lage, sowohl in der kgl. Burg zu Ofen nach offizieller Eröffnung der ungarischen Krontruhe i. J. 1857 die von Kossuth in dem Sumpfe von Orsowa längere Zeit versenkte ungarische Krone des h. Stephan nebst den übrigen ungarischen Kroninsignien, als auch in dem Ungarischen Nationalmuseum zu Pest ein zweites, mit eingeschmelzten Arbeiten verziertes Diadem, die Krone des Kaisers Constantin Monomachus, von stilkundiger Hand genau abzeichnen zu lassen und von den betreffenden Originalen eine möglichst ausführliche Beschreibung anfertigen zu können. Die gleiche Vergünstigung wurde uns in der kaiserl. Hofburg zu Wien bezüglich der metallischen und auch der stofflichen altdeutschen Reichskleinodien gewährt, welch letztere mit Zellenschmelzen sicilianischen Herkommens auf's reichste ausgestattet sind. Da, wie eben bereits angedeutet, sowohl dem Professor Kondakow als auch dem Pfarrer Schulz und den Anderen, welche ihren Mittheilungen gefolgt sind, die unmittelbare Anschauung der vorher bezeichneten Originale abging und sie in ihren Angaben auf anderweitige Berichte angewiesen waren, so ist es erklärlich und zugleich entschuldbar, wenn denselben bei der Aufzählung und Beschreibung der an den betreffenden Kleinodien und Kroninsignien befindlichen Zellenschmelze mancherlei Irrthümer und Unrichtigkeiten in Bezug auf Zahl, technische und künstlerische Beschaffenheit, desgleichen in Bezug auf Herkommen derselben untergelaufen sind. Es wird daher in Folgendem unsere Aufgabe sein, diese eben angedeuteten Irrthümer durch ein kurzes Eingehen auf formelle und artistische Beschaffenheit der uns durch längeres Studium genauer bekannten altehrwürdigen Originale klar zu stellen.

Da die ungarische Nation eben begonnen hat, in einem Cyklus von grossartigen Festlichkeiten den tausendjährigen Bestand des von König Stephan dem Heiligen gegründeten Königreiches zu feiern, so haben wir als Mitglied der ungarischen Akademie der Wissenschaften es für angezeigt erachtet, zunächst eine kurze Beschreibung der ungarischen Königskrone hinsichtlich ihrer vielen byzantinischen und lateinischen Zellenschmelze sowie eine vergleichende Zusammenstellung der in Ungarn noch befindlichen orientalischen Zellenemails vorauszuschicken, um dann nach Beschreibung dieser älteren königlichen Insignien eine Besprechung der jüngeren eingeschmelzten Arbeiten an den altdeutschen Reichsinsignien folgen zu lassen.

Um zunächst mit der Beschreibung der Zellenschmelze an der ungarischen Königskrone zu beginnen, so ist hier darauf hinzuweisen, dass dieselbe aus zwei der Zeit und Form nach verschiedenen Hauptbestandtheilen zusammengesetzt ist, nämlich aus dem älteren und einfacher verzierten Doppelbügel, der den unteren Stirnreifen überragt und in Kreuzesform abschliesst, und aus dem jüngeren und reicher gestalteten Stirnreif mit seinen aufgesetzten Verzierungen. Dieser Stirnreif, dessen Abbildung in einem Drittel der natürlichen Grösse von der vorderen Hauptseite unter Fig. 1, Seite 237 erfolgt, ist offenbar eine vortreffliche Leistung ärarischer Schmelzkünstler, die, wie auf Seite 59 bis 61 bemerkt wurde, im *Zeuxippus* zu Byzanz für die Zwecke des Hofes ausschliesslich thätig waren. Dies bezeugen schon bei einer flüchtigen Besichtigung die vielen griechischen Inschriften, welche, meistens vertikal geordnet, auf den mit figuralen Darstellungen reich ausgestatteten Emailtäfelchen ersichtlich sind, die auf dem untern Kronreifen zur Verzierung und Belebung desselben hervortreten. Ehe wir auf Zahl und

Beschaffenheit dieser vielen figuralen Zellenschmelze näher eingehen, sei noch darauf hingewiesen, dass der Kronreif nur an der vordern Haupt- und Stirnseite des Diadems mit acht theils rundbogenförmigen, theils dreieckigen Aufsätzen und Aus-



Vorderseite der Ungarischen Krone. (Figur 1.)

strahlungen — *pinnacula* — ausgezeichnet ist, während die Kehrseite dieser Verzierungen entbehrt (vgl. Fig. 9, Seite 242). Mit Ausnahme des mittleren, grösseren Frontalschildchens, welches eine figurale Darstellung zeigt, sind diese giebelförmigen Auf-

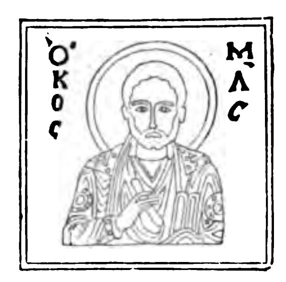
sätze in jener eigenthümlichen, sehr selten vorkommenden Technik des Zellenschmelzes ausgestattet, welche französische Schriftsteller mit dem Namen *émaux translucides à deux faces*, d. h. auf beiden Seiten durchscheinende Zellenschmelze zu bezeichnen pflegen.

Mit Grund steht zu befürchten, dass von unserer Seite bereits mehrmals Gesagtes wiederholt würde, wenn wir in diesen Studien eine eingehendere Beschreibung der vielen formschönen Einzelheiten der ungarischen St. Stephanskrone nochmals folgen liessen, wie eine solche umfassendere Beschreibung in unserm grössern Werke der Geschichte der deutschen Reichskleinodien und der ungarischen Kroninsignien auf Seite 76—83, Tafel XVI, Figur 23, bereits 1864 erfolgt ist, nachdem wir i. J. 1857 in dem zweiten Jahrgange der Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale gleichsam als *Prodromus* zu dem grössern Werke ebenfalls eine genaue Beschreibung der Krone des h. Stephan und der übrigen ungarischen Kroninsignien unter Beigabe von vielen Abbildungen zu veröffentlichen Gelegenheit hatten.

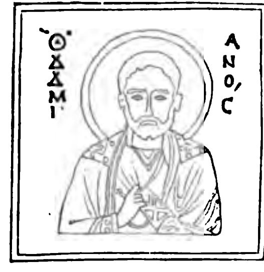
Indem wir auf diese, bereits zweimal erfolgte Beschreibung verweisen, sei hier nur noch Folgendes als Ergänzung hinzugefügt.

Als Hauptbestandtheil der, wie bereits bemerkt, aus zwei Theilen zusammengesetzten ungarischen Königskrone, mit vielen eingeschmelzten figürlichen Darstellungen und mit Perlen und Edelsteinen überreich verziert, ist der jüngere Kronreif mit seinen merkwürdigen Giebelaufsätzen in jenem Email hervorzuheben, von dem es heisst: *per quod videtur dies.* An der Stirnseite dieser unteren Hälfte des Diadems ersieht man

auf dem mittleren, rundbogenförmigen *pinnaculum* die Gestalt des Weltrichters auf dem Throne seiner Herrlichkeit, während in den Halbfiguren auf den viereckigen Emailplättchen des Kronringes die himmlische Gefolgschaft des *Pantocrator* in Gestalt von fürbittenden Heiligenfiguren sich zu erkennen giebt (Figur 1, Seite 237). Dem Throne der *Maiestas* zunächst stehen die Emailbilder der Erzengel Michael und Gabriel zu beiden Seiten eines auffallend grossen blauen Saphirs *à cabuchon,* der unterhalb des kommenden Erlösers das Weltall zu versinnbilden scheint. An diese Bilder der beiden Erzengel reihen sich an,



Figur 2.



Figur 3.



Figur 4.

wieder jedesmal durch grosse Saphire oder Smaragde geschieden, die emaillirten Halbbilder der zu Byzanz besonders hoch verehrten heiligen Aerzte Kosmas und Damianus (vgl. Fig. 2 und Fig. 3) sowie der beiden ritterlichen Kriegsfürsten, des h. Georgius und Demetrius (vgl. Fig. 4 und 5, Seite 240). Wendet man sich nun zu der auf der Kehrseite veranschaulichten Darstellung irdischer Herrschaft und Machtvollkommenheit, so zeigt sich uns hier als Repräsentant derselben auf einem der *Maiestas Domini* diametral gegenüberstehenden Rundbogenschildchen die majestätische Darstellung eines byzantinischen Kaisers in Halbfigur (vgl. die Abbildung unter Figur 6, Seite 240). Derselbe ist angethan mit den Insignien der kaiserlichen Würde; zum Zeichen der

Machtfülle ist das Haupt von einer Aureole umgeben. Die Krone desselben ohne abschliessenden Bügel ist in Form eines *modiolon* als *stemma* aufzufassen. In der Rechten trägt die



Figur 5.



Figur 6.

Kaiserfigur statt des Scepters das seit Constantin dem Grossen gebräuchliche *labarum*; die Linke hat den Schwertgriff gefasst. Glücklicher Weise lässt die zu beiden Seiten der Halbfigur eingeschmelzte Inschrift in griechischen Grossbuchstaben nicht





Figur 7.



Figur 8.

den mindesten Zweifel aufkommen, welcher byzantinische Selbstherrscher unter dieser emaillirten Darstellung zu verstehen sei. Dieselbe lautet ohne Abkürzung wie folgt:

Μιχαὴλ ἐν Χριστῷ πιστὸς βασιλεὺς Ῥωμαίων ὁ Δούκας

(Michael in Christo fidelis Romanorum imperator Ducas).

Wenn es nun heute keinem Zweifel mehr unterliegt, dass unter dem Bilde des Kaisers Michael, der 1071—1078 regierte, der Geschenkgeber des Kronringes zu verstehen sei, so geben zwei andere eingeschmelzte griechische Inschriften genauen Aufschluss, wer als Mitregent des kaiserlichen Geschenkgebers und wer als Empfänger des offenen Krondiadems zu betrachten sei. Man ersieht nämlich in dem unteren Kronreifen unmittelbar zu beiden Seiten eines grossen facettirten Edelsteins[1]) die emaillirten Halbbildchen zweier ebenfalls gekrönter fürstlicher Personen, welche zum Kaiser Michael Ducas in nächster Beziehung standen.

Auf der einen Seite des grossen, geschliffenen Saphirs zeigt sich nämlich das eingeschmelzte jugendliche Bild des Bruders und Mitregenten des kaiserlichen Geschenkgebers (Fig. 8), den der Vater, Kaiser Constantin X., im Alter von zwei Jahren schon zur Würde eines Augustus erhob und als solchen mit der Tochter des Normannenherzogs Robert Guiscard vermählte.[2]) Die zu beiden Seiten des kaiserlichen Sprossen, der geboren wurde, als sein Vater schon den kaiserlichen Purpur trug, befindliche Inschrift lautet:

Κωνσταντῖνος βασιλεὺς Ῥωμαίων ὁ Πορφυρογέννητος

(Constantinus rex Romanorum in purpura natus).

In der an der andern Seite des Saphirs ersichtlichen Halbfigur eines in kräftigem Mannesalter stehenden Fürsten (Figur 7), den die Inschrift nennt:

Γέοβιτς δεσπέτης πιστὸς κραλῆς Τουρκίς

(Geobitz, dominus fidelis, Turciae rex)

---

[1]) Derselbe soll erst unter der Regierung des Königs Matthias II. an Stelle eines in Abgang gekommenen ungeschliffenen Saphirs nachträglich eingesetzt worden sein.

[2]) *Lebeau, Histoire du Bas-Empire, liv. LXXIX. Paris 1833, I. XIV, p. 452.*

ist, wie heute angenommen wird, der Empfänger des Diadems zu erkennen, da die historischen Thatsachen über die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Michael Ducas und dem ungarischen Herzog Geysa, identisch mit dem späteren König Geysa I., keinen Zweifel aufkommen lassen.[1]) Wenn es also im Hinblick auf geschichtliche Thatsachen feststeht, dass den eben citirten griechischen Inschriften und emaillirten figürlichen Darstellungen zufolge der untere Kronring mit seinen giebelförmigen Aufsätzen als Geschenk des Kaisers Michael Ducas an den Herzog Geobitz, den spätern ungarischen König Geysa, zu betrachten ist und diese Geschenkgabe, dem früher Gesagten gemäss, erst gegen 1076 und 1077 erfolgte, dann war es nur in einer wenig kritischen Zeit möglich, dass ein ungarischer Schriftsteller vom Ende des vorigen Jahrhunderts, Horányi,[1]) in seiner Beschreibung der ungarischen Krone die mehr als kühne Behauptung aufstellen konnte: sowohl der untere, offenbar byzantinische Kronreifen als auch der lateinische Doppelbügel, der sich heute über der Krone wölbt, gehöre den Tagen König Stephan's des Heiligen an; nachdem Papst Sylvester die Krone in Rom geweiht habe, sei der erste ungarische König mit derselben im Jahre 1000 gekrönt worden. Von dem allerdings patriotischen Bestreben geleitet, die mit Recht hochgefeierte „apostolische Krone“ unter allen Umständen in ihrer Ganzheit auf den ersten König Ungarns, den h. Stephan, zurückzuführen, erkannte Horányi nicht, wie es doch so nahe lag, den Geschenkgeber des Stirnreifens in dem stattlichen Kaiserbilde des Michael Ducas (vgl. Figur 6 und 9), das ja auf der Kehrseite dem gleich grossen Rundschilde mit der emaillirten Darstellung der

---

[1]) *Alex. Horányi, De Sacra Corona Hungariae Commentarius. Pestini MDCCXC.*



Rückseite der Ungarischen Krone. Figur 9.

Maiestas Domini genau entgegengesetzt ist; vielmehr erklärte er die untergeordnete Nebenfigur des sehr jugendlich dargestellten Constantin, die noch überdies zur Linken des Kaisers Michael Ducas in einem viereckigen Emailschildchen (vgl. Figur 8, Seite 240) an-

gebracht ist, als die des Geschenkgebers der Krone. Einmal auf falscher Fährte befindlich, ging unser Autor nun noch einen Schritt weiter und verstieg sich, auf Grund des bei dem Emailbildchen des jungen Constantin vorfindlichen *epitheton ornans* *ὁ Πορφυρογέννητος*, zu der Behauptung, diese untergeordnete Darstellung sei diejenige Kaiser Constantin's VII., der auch bekanntlich den Beinamen „der im Purpur Geborene“ führte und 913—959 regierte. So hatte es nun Horányi in seiner forcirten Hypothesenhäufung erreicht, das Alter der ungarischen Krone, d. h. des jüngern Kronringes, um mehr als 100 Jahre höher zu datiren und dieselbe durch weitere unrichtige Behauptungen als ein Geschenk des Kaisers Constantin VII. an den ungarischen Herzog Gyula, den Schwiegervater des Herzogs Geysa, des Vaters des h. Stephan, hinzustellen. Bei dieser Häufung von unhaltbaren Behauptungen trat allerdings das grosse Emailbild des eigentlichen Geschenkgebers der Krone, des mehr als um 100 Jahre jüngern Kaisers Michael aus der Familie der Ducas, störend entgegen. Doch glaubte er diese Schwierigkeit mit dem Bemerken zur Seite schieben zu können: es sei dies vielleicht einer der Nebenkaiser gewesen, und die fortschreitende Wissenschaft würde später gewiss auch diese kleine Schwierigkeit heben.

Unmittelbar am Anfange dieses Jahrhunderts durchschaute Koller,[1]) einer der zuverlässigsten Schriftsteller Ungarn's, die über das Palladium ihres Landes in gebundener und ungebundener Sprache geschrieben haben, die Trugschlüsse seines Vorgängers und suchte dieselben in seiner Art zu berichtigen. Aber sowohl ihm als auch dem emailkundigen Professor Kondakow fehlte, wie

[1]) *Jos. Koller, De Sacra Regni Ungariae Corona Commentarius. Quinque-Ecclesiis MDCCC.*

derselbe dies auf Seite 243 des grossen Swenigorodskoï'schen Werkes andeutet, die genaue, sachkundige Anschauung des altehrwürdigen, in der kgl. Burg zu Ofen von Staatswegen verschlossenen Originals; daher ist es auch diesen Schriftstellern nicht gelungen, ein unbefangenes und endgültiges Urtheil über den ältesten und deshalb wichtigsten Theil der ungarischen Krone abzugeben und sich eine klare Vorstellung zu verschaffen, wie die apostolische Krone, von welcher heute nur noch der gekreuzte Bügel herrührt, in ihrer Ganzheit ursprünglich beschaffen gewesen sei. Gleichwie in der monumentalen Architektur dem kundigen Alterthumsforscher die Steine in ihren charakteristischen Formengebilden eine stumme, doch verständliche Sprache hinsichtlich ihrer Entstehungszeit reden, so kann auch von den vielen Emails, mit welchen der ältere Theil der Stephanskrone geziert ist, mit Recht gesagt werden: *electra loquuntur.*

Vor allen Andern wäre namentlich Prof. Kondakow in der Lage gewesen, die Sprache dieser abendländischen Emailwerke an den kreuzförmig gestalteten Bögen[1]) der ungarischen Krone zu verstehen und daraufhin die Zeit ihrer Entstehung richtig festzustellen, wenn derselbe das altehrwürdige Original in der kgl. Burg zu Ofen in Wirklichkeit gesehen und nicht sein Urtheil über Entstehungszeit und Herkommen des alterthümlichen *arcus* bloss aus mehr oder weniger gelungenen Abbildungen gefolgert hätte. Obschon unser Autor die Möglichkeit zulässt, dass nach unserer Annahme diese *καμάραι* als Ueberbleibsel der Krone des h. Stephan, mithin als eine Arbeit unmittelbar vom Schlusse des 10. Jahrhunderts, betrachtet werden können, so glaubt derselbe in dem Stil und der Technik der Emailbilder

[1]) Lateinische Schriftsteller nennen diese sich kreuzenden Kronbügel *arcus*, griechische Autoren *καμάραι*.

an diesem *arcus* doch eher eine Arbeit aus dem Ende des 11. oder sogar aus dem Beginne des 12. Jahrhunderts zu erkennen. Und zwar stützt er diese seine Ansicht, dass die eingeschmelzten Bildwerke des segnenden Heilandes und der Apostel auf den gekreuzten Bögen jüngere Züge aufweisen, vorzugsweise auf die verschiedenartige Tönung der Emailfarben, deren Skala seiner Meinung zufolge mit jenen von sicilianischen und süditalienischen Mosaiken grosse Verwandtschaft aufzuweisen habe. Es übersieht jedoch unser Autor, dass die Emailfarben an den figuralen Bildwerken der ungarischen Kronbügel übereinstimmen mit den durchaus ähnlichen Emailfarben abendländischer Schmelzkünstler der Egbertschule zu Trier und mit den verschiedenen Farben an der gleichzeitigen altdeutschen Kaiserkrone, auf deren Besprechung wir im Folgenden näher eingehen werden. In dem Bestreben, den lateinischen Bügel der Stephanskrone dem Schlusse des 11. oder gar dem Beginne des 12. Jahrhunderts zuzuweisen, gelangte ferner der russische Gelehrte zu der unglaublichen Schlussfolgerung: dieser obere Theil des Diadems, der *arcus*, sei ursprünglich ein Altarstern gewesen, der auf eine Hostienschüssel gelegt und erst in späterer Zeit der Krone angefügt worden sei. So glaubt Kondakow auch eine Erklärung für die Verunstaltungen dieses Kronbügels gefunden zu haben. Aber in der lateinischen Liturgie wird ein solcher Altarstern, wie ihn Professor Kondakow will, gar nicht angetroffen, indem die Lateiner bei der Consecration der hh. Eucharistie sich keiner Hostienschüssel vor und nach dem 10. Jahrhundert in dem Umfange bedienten,[1]) wie solche in der griechischen Kirche um diese

[1]) Vgl. die grosse Hostienschüssel des Bischofs Konrad von Halberstadt im Domschatz daselbst, die in jüngster Zeit mehrmals in Gips abgeformt worden ist.

Zeit in Gebrauch war, sondern eines nur wenig vertieften flachen Tellerchens — *patena* —; daher dürfte es einleuchtend sein, dass der im Kreuz gestaltete *arcus* der ungarischen Krone einem andern als dem von Professor Kondakow angegebenen Zwecke ursprünglich gedient hat.

Bevor wir jedoch hier den Beweis dafür antreten, dass dieser ältere Theil des ungarischen Diadems, der nach oben abschliessende Doppelbügel, nicht dem Ausgang des 11. oder sogar dem 12. Jahrhundert, sondern unmittelbar dem Schlusse des 10. Jahrhunderts, den Tagen des Papstes Sylvester II. angehöre, ist hier zunächst der geschichtliche Nachweis zu erbringen, dass wirklich Papst Sylvester II. dem Könige Stephan bei Ertheilung des königlichen Diploms auch behufs der feierlichen Krönung eine apostolische Krone übersandt habe, und wie dieses *stemma* künstlerisch und technisch beschaffen gewesen sei.

Bereits im zweiten Jahrgange der Mittheilungen der k. k. Centralkommission zur Erhaltung der Baudenkmale haben wir darauf hingewiesen, dass Bischof Hartwich, der gegen Beginn des 12. Jahrhunderts die „*vita Sancti Stephani*“ schrieb und dieselbe dem ungarischen Könige Koloman widmete, ausführlich mittheilt, „Stephan habe einen Abgesandten, den Bischof Asterich, nach Rom gesandt, um dort an der Schwelle des apostolischen Stuhles die königlichen Rechte und den königlichen Titel dem Gebrauche der Zeit gemäss für sich zu erbitten“. Der alte Schriftsteller, der als zuverlässige Quelle hierfür bezeichnet werden kann, führt weiter an, dass der ungarische Abgesandte alles nach Wunsch vom damaligen römischen Pontifex erhalten und dass er von Rom das Bestätigungsschreiben zugleich mit der Krone überbracht habe. Darauf sei König Stephan mit der erhaltenen

Krone und den Insignien der königlichen Würde glücklich gekrönt worden.[1])

Der bekannte Baronius war der erste, dem man die Mittheilung verdankt, die Krone, mit welcher der hl. Stephan i. J. 1000 feierlich gekrönt worden, sei ein Geschenk Papst Sylvester's II. gewesen. Baronius fusste bei dieser Angabe auf die oben citirte Stelle des Bischofs Hartwich, der angiebt, dass der Vater Stephan's bereits 996 gestorben sei und dass Stephan vier Jahre später den Asterich nach Rom zur Entgegennahme der königlichen Insignien abgesandt habe. Diese Gesandtschaft nach Rom fiel nun den oben angeführten Zahlen zufolge um das Jahr 999, und da um diese Zeit Sylvester II., der gelehrte Gerbert von Reims, den Stuhl Petri inne hatte, so folgerte Baronius mit Recht, dass Sylvester II. die apostolische Krone geschenkt habe und dass dieselbe bei der feierlichen Krönung König Stephan's in Ungarn i. J. 1000 zuerst liturgisch in Gebrauch genommen worden sei.

Im Folgenden wird nun zu untersuchen sein, ob und wie mit diesen geschichtlichen Nachrichten die artistische und ornamentale Beschaffenheit dieser von Sylvester II. übersandten Krone, von der heute nur noch ein Bügel in Kreuzform vorhanden ist, im Einklang steht.

Wie in vielen Mosaiken der Chor-Apsiden italienischer Basiliken die *Maiestas Domini*, umgeben von den musivischen Bildwerken der zwölf Apostel, thront, so ist auch der Doppelbogen des Diadems, wie unsere Abbildungen auf Seite 237

---

1) *Vita St. Stephani, ed. Praianae, pag. 130, 132, 134.* Auch in neuester Zeit ist diese *vita* des Hartwich nach dem Wortlaut des Originaltextes mit gegenüberstehender ungarischer Uebersetzung herausgegeben worden.

und 243 zeigen, in der mittleren Vierung mit dem grossen Emailbild des himmlischen Pantocrator geziert, der in lateinischer Weise segnet und zu dessen Häupten nicht das griechische Hierogramm *IΣ-XP*, sondern, wie immer in der abendländischen Kunst, die Darstellung der beiden Himmelslichter von Sonne und Mond[1]) ersichtlich ist.

Diese Emailbilder der segnenden ***Maiestas*** und der Apostel auf dem lateinischen Doppelbogen der ungarischen Krone geben sich in Composition und technischer Ausführung als ziemlich unbeholfene Schmelzwerke zu erkennen und dienen zum Beweise, dass jene Schmelzkünstler Italiens, die den Doppelbügel des ungarischen Diadems mit dem ehemals dazu gehörenden unteren Kronringe anfertigten, nicht auf der Höhe jener byzantinischen Emailleurs standen, die in den kaiserlichen Werkstätten des *Zeuxippus* zu Constantinopel im Auftrag des Kaisers Michael Ducas den heutigen, jüngeren Kronreifen mit seinem figurenreichen Emailschmuck hergestellt haben. Gerade diese charakteristische Ungeübtheit lateinischer Schmelzwirker in Bezug auf Entwurf, Ausführung und Farbengabe der grossen *δέησις* auf den ältern *καμάραι* der apostolischen Krone, die als Beweise dienen, dass die Leistungen römischer Emailleurs noch lange nicht den Vergleich mit den vollendeteren Werken der Konkurrenten am Goldenen Horn aushalten konnten, gerade diese frühesten Anfänge lateinischer Schmelzarbeiter auf dem noch wenig geübten Gebiete der ***ars electrina*** lässt unbegreiflicher Weise unser Vorgänger, Prof. Kondakow, als Beweis gelten,

---

[1]) Leider ist auf unserer Abbildung (Seite 237, Figur 1) des kleinen Massstabes und der Verkürzung wegen die Abbildung der Emaildarstellung von Sonne und Mond, von Rundkreisen umgeben, nicht mehr deutlich ersichtlich.

dass die eingeschmelzten Figuren auf dem älteren Doppelbügel der apostolischen *corona St. Stephani* deutliche Spuren des Niedergangs und der Ausartung der Schmelzkunst gegen Schluss des 11. und im Beginn des 12. Jahrhunderts auf italienischem Boden verriethen.

Würde nach der Annahme Prof. Kondakow's der Doppelbügel dem unteren, byzantinischen Kronringe erst im 12. Jahrhundert, als die Kunst des Zellenschmelzes besonders in Sicilien einen hohen Grad der Vollendung in compositorischer und technischer Beziehung erreicht hatte, nachträglich hinzugefügt worden sein, wie liesse es sich alsdann erklären, dass die damaligen Schmelzkünstler gedankenlos eine genaue Wiederholung der segnenden *Maiestas* in lateinischer Weise auf der oberen Vierung des Doppelbügels wiedergegeben hätten, wie sie auf dem Rundbogenschildchen des unteren Kronreifens in durchaus gleichartiger Auffassung und Haltung ersichtlich war? Wenn ferner der lateinische Doppelbügel dem unteren, byzantinischen Diadem erst gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts hinzugefügt worden wäre, wie wäre es dann denkbar, dass lateinische Emailleurs, die in jener Zeitperiode, wie gesagt, auf der Höhe ihres Kunstgewerkes standen, nur einen Theil der grossen fürbittenden Gefolgschaft des Herrn, d. h. acht Apostelfiguren, in verhältnissmässig zu kleinem Massstabe unorganisch dem unteren Stirnreifen so hinzugefügt hätten, dass nur die Fusstheile einer siebenten Apostelfigur auf eine unästhetische Weise unmittelbar über dem Haupte der griechischen *Maiestas* an dem Emailschildchen der Stirnseite hervorragen? Die technisch unsolide und unorganische Weise, vermittelst welcher der emaillirte Doppelbügel der älteren Stephanskrone mit dem jüngeren Kronringe des Michael Ducas in Verbindung gesetzt worden

ist, ferner die auffallende Duplikation der lateinisch segnenden *Maiestas* in der mittleren Vierung des Doppelbügels mit dem fast gleichartigen Emailbilde des in griechischer Weise segnenden Pantokrator an der vorderen Hauptseite des unteren, byzantinischen Kronringes, endlich nur ein Bruchtheil der grossen *δέησις*, nicht die Vollzahl der Bildwerke der zwölf Sendboten auf dem älteren lateinischen *arcus* sind als vollgültige Beweise zu betrachten, dass später nach Empfang des reich ausgestatteten unteren Kronringes aus den Zeiten des Kaisers Michael Ducas (1071—1078) ein hervorragender Theil der älteren apostolischen Krone aus den Tagen König Stephan's des Heiligen und Papst Sylvester's II. mit dem unteren, reich ausgestatteten Kronringe verbunden worden ist. Dazu kommt, dass je eine Apostelfigur in Email, die über den Schläfen des Kronträgers sich da befindet, wo auf unserer Abbildung Figur 1, Seite 237 die *pendilia* oder *leminisci*, d. h. freischwebende Kettchen mit daran befindlichen Edelsteinen ersichtlich sind, zum grossen Theil verdeckt wird durch je ein daselbst befindliches Rundbogenschildchen mit darauf befestigter Lotperle, so dass an beiden Stellen je ein Rundbogenornament je eine dahinter befindliche Apostelfigur zur Hälfte verschwinden lässt.

Nachdem im Vorhergehenden ausführlicher nachgewiesen worden ist, dass das hochgefeierte Palladium der ungarischen Nation, die heutige *corona St. Stephani*, aus zwei der Zeit und Form nach verschiedenen Theilen zusammengesetzt ist, nämlich aus dem jüngeren, reich verzierten Kronreifen, von der Geschenkgabe des griechischen Kaisers Michael Ducas herrührend, und aus dem älteren, einfacher ausgestatteten Doppelbügel, entnommen der von Papst Sylvester II. an König Stephan entsandten apostolischen Krone, entsteht nun hier die seither noch

nicht gelöste Frage: Wie war diese apostolische Krone in ihrer Vollständigkeit beschaffen, als sie Bischof Asterich, dem auf Seite 247 Gesagten zufolge, von Rom nach Ungarn als päpstliches Geschenk überbrachte und Stephan der Heilige im Jahre 1000 feierlich mit derselben gekrönt wurde?

Die ursprüngliche Form und Gestalt der St. Stephanskrone, wie sie von römischen *aurifabri* im Auftrage Sylvester's II.[1]) hergestellt worden ist, ergiebt sich sofort, wenn man die vier Kreissegmente, die von der oberen quadratischen Vierung nach vier Seiten ausstrahlen, um je einen Theil verlängert und auf jedem dieser vier verlängerten Bügel je eine Apostelfigur in Email anbringt von gleicher Grösse und Verzierung, wie solche Apostelbilder sich auf den jetzigen verkürzten Kreissegmenten befinden. Mit Hinzufügung dieser vier Apostelfiguren zu den acht grösstentheils noch vorhandenen erhält man die Vollzahl der zwölf Sendboten, wie dieselbe ursprünglich als grosse *δέησις* neben der *Maiestas Domini* ohne allen Zweifel bestanden hat. Nach diesen Ergänzungen würde die von Rom an König Stephan gesandte *corona regalis* im Allgemeinen jene Gestalt und ornamentale Beschaffenheit gehabt haben, wie dieselbe auf Tafel XII im Anhange hypothetisch angedeutet worden ist. Selbstverständlich waren ursprünglich die von uns in der Zeichnung ergänzten vier Apostelfiguren in dem breiten Stirnring der apostolischen Krone nach den vier Seiten angebracht und erhoben sich nicht unmittelbar auf dem breiten Kronringe, da sonst der *arcus*, nach vier Seiten ausstrahlend, sich zu unverhältnissmässig hoch über dem darunter befindlichen stofflichen Kronhäubchen

---

[1]) Sylvester II., der gelehrte Gerbert von Reims, der Freund Erzbischofs Egbert von Trier, war Kenner und Förderer von Arbeiten in Zellenschmelz, der von ihm benannten *„adiectio vitri“*; vgl. S. 109.

— *pileus* — aufgethürmt hätte. Ob ehemals an dem Kronreifen der alten ungarischen Königskrone, unmittelbar neben den ergänzten vier Apostelfiguren, ebenfalls kleinere Halbfiguren in Email, etwa die Bilder der Gottesmutter und des Vorläufers oder der beiden Erzengel Gabriel und Michael, ersichtlich waren, oder ob, wie unsere Ergänzung auf Tafel XII es andeutet, hier als beliebtes Ornament, wie an den Kronen des 11. und 12. Jahrhunderts, ungeschliffene Edelsteine, Saphire, Rubine und Smaragden, jedesmal von Knopfperlen quadratisch umstellt, auf filigranirter goldener Unterlage angebracht waren, lassen wir dahingestellt sein. Das jedoch ist anzunehmen, dass an der ursprünglichen Stephanskrone, und zwar an der Kehrseite derselben, zwei *leminisci* oder *bullae,* wie lateinische, oder *κατάσειστα, πρεπενδούλια,* wie griechische Autoren diese Zieraten nennen, schwebend befestigt waren, wie ja auch solche *pendilia* an dem jüngeren byzantinischen Kronringe heute noch ersichtlich sind. Vgl. Abbildung auf Seite 237, Figur 1.

Abgesehen davon, dass die Ergänzung der heute fehlenden Apostelbilder an den Abschlüssen der vier Kreissegmente des ältern *arcus* und die Einfügung derselben in den untern Stirnreifen die auf Tafel XII des Anhanges veranschaulichte Ausgestaltung und Form der ursprünglichen Stephanskrone mit Nothwendigkeit ergiebt, so sind auch jene drei gleichartig gestalteten Abbildungen von königlichen *stemmata* auf den Emailschildchen der altdeutschen Kaiserkrone, zu deren Beschreibung wir im Folgenden übergehen werden, als schlagende Beweise dafür zu betrachten, dass die alte apostolische Königskrone Ungarn's im Aeussern so gestaltet war, wie wir sie auf Tafel XII im Bilde wieder rekonstruirt haben. Die drei geschlossenen Königskronen auf den emaillirten Rundschildchen der altdeut-

schen Kaiserkrone (vgl. Tafel XV im Anhang unter Figur 2, 3 und 4) lassen sämmtlich breite Kronringe in blauem Schmelz erkennen, die gleichmässig von je einem kreuzförmig gestalteten Doppelbogen überragt und abgeschlossen werden, welche, ebenfalls in Email gehalten, mit dem untern Kronringe in direkter Verbindung stehen. In durchaus ähnlicher Form und Verzierungsweise stellt sich auch die auf Tafel XII ergänzte ungarische Krone dem Beschauer dar. Für uns unterliegt es nicht dem mindesten Zweifel, dass die emaillirten Kronen auf den Häuptern der Könige David, Salomo und Ezechias auf Tafel XV des Anhanges als Typen zu betrachten sind, wie vom Beginne des 11. Jahrhunderts ab jene königlichen Hoheitszeichen formell und artistisch beschaffen waren, die von den Päpsten dieser Epoche an verschiedene Könige des Abendlandes als Geschenke gesandt wurden. Noch sei hinzugefügt, dass die altdeutsche Kaiserkrone mit ihren auf Tafel XIII abgebildeten vier Rundbogenschildchen in Zellenemail als ein Werk lateinischer Schmelzkünstler aus dem Beginne des 11. Jahrhunderts zu betrachten ist, aus der Schule römischer Emailleurs hervorgegangen, die für den päpstlichen Hof jene hervorragenden Hoheitsinsignien anfertigten, mit welchen als Zeichen der Anerkennung und Glaubensgemeinschaft abendländische Könige und Fürsten vom apostolischen Stuhl ausgezeichnet und geehrt wurden. Dass noch bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts sich in Italien Form und künstlerische Gestaltung der königlichen *stemmata* erhalten hatte, die nach alter Ueberlieferung als *coronae clausae* von einem Kronbügel in Kreuzesform überragt und abgeschlossen waren, in derselben Weise, wie eine solche Einrichtung und Form die Stephanskrone dem bisher Gesagten zufolge aufzuweisen hat, dafür dient

auch zum Belege die reich ausgestattete Krone der Kaiserin Constanze II., der Gemahlin Kaiser Friedrich's II., mit welcher die Leiche derselben geschmückt bei Eröffnung ihres Grabes gefunden wurde und welche heute im Schatze der Kathedrale von Palermo aufbewahrt wird. Diese formschöne *corona muliebris* ist in unserm Werk der deutschen Reichskleinodien polychrom in natürlicher Grösse auf Tafel 44 bildlich wiedergegeben und in verkleinertem Maassstabe auf Tafel II im Anhange als Autotypie zu ersehen. Sowohl an der sicilianischen Krone der zweiten, „arragonischen" Constanze als auch an der ältern Stephanskrone lässt sich übereinstimmend ein Kronreifen, *circulus aureus*, mit Schmelzwerken und Edelsteinen reich ausgestattet erkennen, von welchem Stirnring aus sich nach vier Seiten gleichmässig Kronbügel von derselben Breite des untern *circulus* erheben, die über dem Kronhäubchen — *pileolus* — in Kreuzform abschliessen.

Zu welcher Zeit wurde nun die vorhin besprochene Umgestaltung und vollständige Veränderung der ungarischen Krone vorgenommen? Wurde diese Verkümmerung und Verkürzung des altehrwürdigen Originals unmittelbar nach der Uebersendung der byzantinischen Krone an den ungarischen König Geysa gegen Ausgang des 11. Jahrhunderts veranstaltet? Was geschah mit dem in Wegfall gekommenen Stirnreifen der apostolischen Krone und wo verblieb derselbe? Das sind alles Fragen, die von Seiten der ungarischen Archäologie und Geschichtsforschung noch der Aufhellung und Erledigung harren! Wir glauben nicht annehmen zu sollen, dass die Entstellung der hochgefeierten apostolischen Krone unmittelbar nach der Geschenkgabe und dem Eintreffen der reicher ausgestatteten griechischen *corona radiata* von einem wenig

geübten Goldschmied in einer Zeit erfolgt ist, als noch im 11. Jahrhundert die Verehrung des grossen h. Königs und Gesetzgebers in Ungarn eine so allgemeine Ausbreitung gewonnen hatte. Sind elementare oder kriegerische Ereignisse Ursache gewesen, dass eine solche durchgreifende Umgestaltung mit der alten Stephanskrone erfolgen musste, oder ist die unorganische Verbindung und Zusammensetzung der beiden Kroninsignien etwa der Laune eines spätern Königs zuzuschreiben, auf dessen Wunsch vielleicht auch das Kreuz auf eine ebenso wenig künstlerische wie solide Weise dem alten Kronbügel nachträglich eingefügt worden ist? Ob diese Einfügung des lateinischen Kreuzes in den *arcus* zur selben Zeit stattgefunden habe, als auch der alte Doppelbügel mit den eingeschmelzten Apostelfiguren mit dem jüngeren Kronreifen verbunden worden, wagen wir nicht zu bestimmen. Es will uns jedoch scheinen, dass diese fast gewaltsame Einfügung des Kreuzes auf dem Durchkreuzungspunkte des Doppelbügels nicht in jener Zeit vorgenommen worden ist, als die Zusammensetzung des oberen Theils der alten Stephanskrone mit dem unteren, byzantinischen Kronringe stattgefunden hat.

Die Umgestaltung des Rundbogenschildchens mit der griechischen Darstellung des segnenden *Pantocrator* an der vorderen Stirnseite des byzantinischen Kronreifens (vgl. Seite 237, Figur 1) zu einer quadratischen *areola*, auf welchem viereckigen Ansatz Filigranverzierungen mit gefassten Edelsteinen ersichtlich sind, wie solche Filigranornamente im Abendlande von lateinischen Goldschmieden bis ins 13. Jahrhundert angewandt wurden, nicht aber bei byzantinischen *opifices* in Gebrauch waren, sind als deutliche Beläge zu betrachten, dass diese quadratische Umformung des früheren Rundbogen-

schildes zu einem viereckigen mit seinen charakteristischen Filigranverzierungen im 12. bis spätestens zum Anfange des 13. Jahrhunderts vorgenommen worden sein dürfte. Die nicht stilisirte, ziemlich rohe Form des Kreuzes mit den runden Knöpfchen an den Ausmündungen der Kreuzbalken scheint anzudeuten, dass dieses goldene Kreuz, das heute die ungarische Krone nach allen Seiten schief ausladend überragt, erst nach Ablauf des Mittelalters von wenig geübter Hand hinzugefügt worden ist. Dass die Hinzufügung dieses lateinischen Kreuzes auf der Spitze des alten, emaillirten Kronbügels in einer Zeitlage und unter Umständen erfolgt ist, die das Sinken des guten Geschmackes und ein vollständiges Verkennen der Kunstleistungen einer grossen Vergangenheit deutlich durchblicken lässt, daran erinnert nicht nur die platte und derbe Form des Kreuzes, sondern mehr noch die unschöne und unsolide Einfügung des formlosen Kreuzes in dem Mittelpunkt der gekreuzten *καμάραι*. Um nämlich das neue Kreuz in dem Doppelbügel befestigen zu können, nahm man keinen Anstand, das alte lateinische Emailbild des segnenden Erlösers unterhalb der Stelle, wo derselbe die segnende Rechte erhebt, durch Anbohren zu zerstören, damit nach unten hin dünne, vom Kreuze ausgehende Goldbleche in einer Weise umgebogen werden konnten, welche das massive Kreuz, wenn auch auf die Dauer unhaltbar, auf der Unterlage des Kronbügels nothdürftig befestigten. Vielleicht durch Fallen oder starken Druck scheint das Kreuz, welches heute die Krone überragt, in den letzten Jahrhunderten an verschiedenen Theilen des Doppelbügels eine Ausbiegung der verbindenden Goldbleche in einer Weise erlitten zu haben, dass dasselbe heute nach beiden Seiten hin schief ausladet. Da das Kreuz der ungarischen

Krone nach dieser Beschädigung nicht wieder restaurirt und in gerade Stellung gebracht wurde, so ist diese schiefe Lage des Kreuzes in einer Art historisch geworden, dass Vielen die ungarische Krone ohne Vorhandensein des schiefstehenden Kreuzes nicht denkbar ist. Wir haben deswegen auch in unserer Abbildung auf Seite 237, Figur 1 und Seite 243, Figur 9 an der Ausladung nach der rechten oder linken Seite hin nichts geändert, obschon durch einen leisen Druck des Fingers das später hinzugefügte Kreuz sich leicht in gerade Richtung vorübergehend bringen lässt.

Nachdem in jüngster Zeit die historischen und archäologischen Wissenschaften, Dank der fördernden Anregung von Seiten der ungarischen Akademie der Wissenschaften, einen ungeahnten Aufschwung genommen haben, würde es als eine lohnende Aufgabe zu betrachten sein, wenn etwa infolge einer Preisaufgabe von befähigter Seite, gestützt auf geschichtliche Urkunden, nachgewiesen werden könnte, wie ursprünglich die Stephanskrone in ihren verschiedenen Bestandtheilen beschaffen war, unter welchem ungarischen Könige ferner die Verbindung des byzantinischen Kronringes mit einem Theile der ältern Stephanskrone erfolgt ist, und ob endlich zur selben Zeit oder in spätern Jahrhunderten das jetzt nach beiden Seiten ausladende Kreuz mit dem alten Kronbügel in Verbindung gesetzt worden ist.

Als diese kurze Abhandlung über die morgen- und abendländischen Zellenschmelze an den älteren und jüngeren Bestandtheilen der Stephanskrone schon in letzter Korrektur vorlag, wurde uns durch das überaus freundliche Entgegenkommen des Sekretärs der ungarischen Akademie der Wissenschaften, Dr. von Szily. das Werk von Arnold Ipolyi über die ungarische heilige

Krone, Budapest 1886, nebst anderen lateinischen Quellenwerken übersandt. Da wir jedoch der ungarischen Sprache nicht mächtig sind, haben wir die gelehrten Forschungen unseres zu früh verstorbenen Collegen für die vorliegenden Studien leider nicht verwerthen können; doch sei hier bemerkt, dass die meisten dem eben bezeichneten, umfangreichen Werke beigefügten Illustrationen unseren Schriften über die ungarischen Reichskleinodien, die Krone des Constantin Monomachus und über das ungarische National-Museum zu Pest entlehnt sind. Die Rekonstruktion der alten Stephanskrone in ihrer primitiven Form und Beschaffenheit, wie dieselbe auf Seite 138 des belobten Werkes versucht worden ist, kann unmöglich als eine gelungene und zutreffende bezeichnet werden.

B. Mit Zellenschmelzen reich verzierte Krone des Kaisers Constantin Monomachus.

Nachdem im vorhergehenden Abschnitt die ungarische Königskrone mit ihrem reichen Emailschmuck wegen ihrer historischen und artistischen Bedeutung ausführlicher besprochen worden und die irrigen Ansichten, welche über Ursprung und Zusammensetzung derselben aus verschiedenen Theilen in weiten Kreisen heute noch bestehen, ins Klare gesetzt worden sind, soll im Folgenden die im Ungarischen Nationalmuseum befindliche Krone Kaiser Constantin's Monomachus auch schon deswegen nur kurz beschrieben werden, weil die Besichtigung und das Studium derselben an Ort und Stelle leicht ermöglicht ist und dieselbe auch von Professor Kondakow[1]) wie ebenfalls von unserer

[1]) Vgl. die Prachtausgabe Swenigorodskoi's „Die byzantinischen Zellenemails", Kap. II, S. 243—249, ferner unsere Beschreibung dieser merkwürdigen *corona aperta* in dem Werke „Die Kleinodien des h. römischen

Seite unter Beigabe der nöthigen Abbildungen ausführlicher beschrieben worden ist.

Die Emailschildchen — *areolae* —, welche ehemals, unserer vollen Ueberzeugung nach, die Krone Constantins Monomachus in ihrer Vollständigkeit bildeten, wurden im Jahre 1860 und 1861 im Neutraer Comitat beim Pflügen eines Ackers aufgefunden und gelangten durch Ankauf in das Ungarische Nationalmuseum nach Budapest. Bei Besichtigung dieser hochinteressanten Schmelzwerke, bestehend aus sieben reich emaillirten Rundbogenschildchen von verschiedener Höhe, drängte sich uns unwillkürlich die Vermuthung auf, dass diese *areolae* ursprünglich eine byzantinische Krone, in ihrer Form und Beschaffenheit analog der altdeutschen Kaiserkrone, gebildet haben. Nach dem Vorbilde der aus acht Kronschildchen gestalteten deutschen Kaiserkrone[2]) haben wir den Versuch gewagt, diese im Pester Nationalmuseum lose nebeneinander befindlichen Schildchen zu einem achteckigen *stemma* in Abbildung so zusammenzufügen, wie solche beifolgend unter Fig. 1, Seite 261 ersichtlich ist. Leider fehlte bei dem merkwürdigen Funde, um das Oktogon zu vollenden, ein achtes Emailschildchen. Dagegen wurde bei einer spätern Nachsuchung ein Email in Kreisform, darstellend die Halbfigur des h. Andreas, aufgefunden. Beschränken wir uns im Folgenden darauf, die figürlichen Darstellungen in Zellenschmelz an den sieben Kron-

---

Reiches deutscher Nation ..", Tafel XXXVI, Figur 58 und 59, Seite 180—184, sowie auch die Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmale, II. Jahrgang, unter dem Titel: „Das ungarische Nationalmuseum in Pest", Seite 84—87.

[2]) Vgl. Abbildung und Beschreibung der deutschen Kaiserkrone in einem folgenden Abschnitt, auf Tafel XIV.



Krone Kaisers
Constantin Monomachus.

Figur 1.

schildchen als Parallele zu denen der deutschen Kaiserkrone kurz zu beschreiben.

Auf dem vordern Hauptschild, das die Stirn des Trägers überragte, ersieht man das majestätische Bild eines byzantinischen Kaisers in vielfarbigem Email, der in der Rechten das *labarum* trägt, während die Linke das *volumen* gefasst hält. Das Haupt ist umgeben von einem smaragdgrünen Nimbus, der durch einen rothen Emailstreifen eingefasst wird. Das kaiserliche Diadem ist polygon gestaltet und mit Smaragden und Rubinen verziert. Die Scharniere, welche die Kronschildchen verbinden, wurden ehemals zusammengehalten durch Goldstäbchen, die oben in eine Knopfperle ausmündeten. Auch die Pendilien, die zu beiden Seiten der Krone in Form von Perlschnüren frei herunterhängen — *κατάσειστα* —, fehlen an der Krone des *Autokrator* nicht und vertreten hier die Stelle, welche an den bischöflichen Mitren die an der hintern Seite befindlichen *stolae* oder *fanones* einnehmen. Das hellblaue Obergewand — *χιτών* — ist gemustert mit goldenen, herzförmigen Ornamenten. Die Kaiserfigur schmücken überdies *vestes clavatae*, welche mit den *angusti et lati clavi* nach alter Ueberlieferung reich durchwirkt sind. Zu beiden Seiten der Kaiserfigur liest man in Versalbuchstaben folgende Inschrift:

Κωνσταντῖνος Ἀὐτοκράτωρ ʽΡόμεον ὁ Μονομάχος.

(Constantinus imperator Romanorum Monomachus.)

Die zu beiden Seiten des mittlern Hauptschildes befindlichen Emailfiguren auf niedrigeren *areolae* stellen die beiden Töchter des Kaisers Constantin VIII., die Kaiserinnen Zoe und Theodora, vor, die vom Volke hochgefeierten Enkelinnen des grossen Macedoniers Basilius, auf deren Ansehen Monomachus seine schwankende Regierung zu stützen suchte. Die kaiser-

lichen Gewandungen derselben sind ebenfalls reich mit analogen Dessins wie an den Ornaten der eben gedachten Kaiserfigur gemustert, unter welchen sich die in der byzantinischen Seidenfabrikation so beliebten herzförmigen und epheuartigen Ornamente besonders auszeichnen. Diese beiden kaiserlichen Gestalten sind auf unserer Abbildung Seite 261, Figur 1, der perspektivischen Darstellung wegen nicht deutlich zu ersehen, wohingegen dieselben in dem Prachtwerk Swenigorodskoï's, Seite 246 in vortrefflicher Wiedergabe klar erkennbar sind. Neben dem Emailbilde zur Rechten der Kaiserfigur liest man die Inschrift in dunkelblauem Schmelz:

Θεοδώρα ἡ εὐσεβεστάτη αὐγοῦστα

(*Theodora piissima imperatrix*)

wohingegen das kaiserliche Bild zur Linken Constantin's Monomachus folgende Inschrift zu erkennen giebt:

Ζωὴ ἡ εὐσεβεστάτη αὐγοῦστα

(*Zoe piissima imperatrix*).

Die nächstfolgenden Goldschildchen, die sich denen auf den Bildnissen der beiden Kaiserinnen anschliessen und niedriger als die beiden vorhergehenden gehalten sind, lassen Darstellungen je einer Tänzerin erkennen. Diese Figuren in vielfarbigem Zellenschmelz sind in unserm Werke der deutschen Reichskleinodien auf Tafel XXXVIII unter Figur d und e abgebildet und Seite 181 eingehender beschrieben. Den Schluss der sieben Kronschildchen bilden zwei kleinere *areolae* in der Höhe von nur 6,3 cm, die nach der dabei befindlichen Inschrift in Grossbuchstaben als allegorische Figuren die Tugend der Wahrheit — *ἀλίθεια* — und gegenüberstehend die Tugend der Demuth — *ταπίνωσις* — bildlich veranschaulichen. Es liegt die Annahme nahe, dass diese allegorischen Figuren eine Anspielung auf jene Tugenden sein

sollen, durch welche die vom Volke hochverehrten Kaisertöchter sich im Leben besonders auszeichneten. Würde diese Hypothese Beifall finden, so liesse sich ferner annehmen, dass auf dem achten, heute fehlenden Emailschildchen, das dem Geschenkgeber der Krone, dem Emailbilde Kaiser Constantin's Monomachus auf dem vordern Hauptschilde vielleicht entgegengesetzt war, eine dritte allegorische Figur, etwa eine der vier Kardinaltugenden, im Bilde zu ersehen gewesen sei, welche Bezug auf Kaiser Constantin Monomachus genommen hätte. Statt eines solchen achten Schildchens hat sich jedoch nur noch das Halbbild des Apostels Andreas in Email vorgefunden. Wir lassen es dahingestellt sein, ob dieses hier unter Figur 2 wieder-



Figur 2.

gegebene Emailmedaillon mit dem Brustbilde des h. Andreas als integrirender Theil zu den sieben Schildchen der Monomachuskrone gehört habe oder ob es, was wahrscheinlicher sein dürfte, ein Theil eines andern Ornatstückes gewesen sei.

Was zunächst die Technik der vielen figuralen Darstellungen in Zellenschmelz und die Zahl der Emailfarben betrifft, die auf den sieben Goldschildchen in nur wenig vertieften Mulden ersichtlich sind, so hat unser Vorgänger, Professor Kondakow, über das Charakteristische dieser Schmelzarbeiten in dem Prachtwerke Swenigorodskoï's auf Seite 245, 246 und 247 eingehend das Nähere mitgetheilt. Es erübrigt

hier nur noch hervorzuheben, dass die Farbenskala der Emails an den in Rede stehenden Kronschildchen eine sehr entwickelte ist und gegen acht Farben-Nüancirungen mit Einschluss des Inkarnats der Gesichtszüge aufzuweisen hat. Eine Eigenthümlichkeit dieser Schmelzwerke besteht darin, dass zu beiden Seiten der fünf grösseren figürlichen Darstellungen als Ausfüllung der Seitenflächen ein zierliches Rankenwerk in grünem und blauem Schmelz sich emporschlängelt, zwischen welchem charakteristische, vielfarbige Vogelgestalten ersichtlich sind. In ähnlicher Gestaltung und Färbung kommen diese phantastischen *papagalli* auch an den Ohrgehängen vor, die in dem oft gedachten Werke Swenigorodskoï's auf Tafel 21 abgebildet und unter der Bezeichnung „Kolte“ ausführlich beschrieben wurden. Bei der Zusammenfügung sämmtlicher *areolae* zu einem byzantinischen Diadem, wie wir ein solches auf Seite 261, Figur 1, in Vorschlag gebracht haben, hat unser Zeichner die verschiedenen Kronschildchen noch mit Randeinfassungen umgeben, die sich aber in Wirklichkeit nicht vorgefunden haben. In diesen Randeinfassungen hat derselbe ungeschliffene Edelsteine mit Filigranverzierungen abwechseln lassen. Wir würden heute vorschlagen, von diesen Filigranverzierungen als Einfassungen der Kronschildchen Abstand zu nehmen, da wir bei näheren Studien der zahlreichen byzantinischen Zellenschmelze und deren Einfassungen zu der Ueberzeugung gelangt sind, dass solche Filigranarbeiten als eine Lieblingstechnik vorzugsweise von abendländischen Goldschmieden in der romanischen Kunstepoche angewandt wurden und diese Technik sich bei byzantinischen *opifices*, wie das auch die Einfassung an der ungarischen Krone des Michael Dukas auf Seite 237, Figur 1, deutlich erkennen lässt, seltener vorkommen.

Wann entstand nun diese *corona aperta*, die Professor Kondakow nicht zu den byzantinischen kaiserlichen *stemmata* gerechnet wissen will, und wie fand sie auf der Pusta des Huszár János bei Kolocza einen unrühmlichen Untergang? Was die erste Frage betrifft, so unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass dieses merkwürdige Diadem in den Tagen der Regierung Kaiser Constantin's Monomachus, dessen Bild auf der Stirnseite dieser Krone in leuchtenden Zellenschmelzen prangt, hergestellt wurde, also der Mitte des 11. Jahrhunderts angehört. Da Zoe, die ältere der beiden kaiserlichen Schwestern, die der staatskluge Constantin nach ihrem 1050 erfolgten Tode vom damaligen Patriarchen Cerularius heilig sprechen liess, noch auf dem einen Kronschildchen als lebend dargestellt ist, so liesse sich daraus folgern, dass die Herstellung des Diadems in die Jahre 1042—1050 fiele. Schwieriger jedoch gestaltet sich die Lösung der zweiten Frage: Gelangte dieses Diadem nach Ungarn infolge einer Geschenkgabe, und fand dasselbe vielleicht bei kriegerischen Unternehmungen in ungarischer Erde Jahrhunderte hindurch ein geschütztes Asyl? Indem wir die Lösung dieser letzten Frage der ungarischen Specialforschung überlassen, sei bei dieser kurzen Besprechung der Monomachuskrone mit ihren vielen Emails schliesslich noch bemerkt, dass die auf unserer Abbildung ersichtlichen *κατάσειστα* bei der Erhebung der Kronschildchen auf der ungarischen Pusta sich nicht mehr vorgefunden haben, dass jedoch ohne Zweifel ursprünglich dieses Diadem mit ähnlichen *pendilia* ausgestattet gewesen ist. Nach den jüngsten Forschungen nehmen wir Abstand von einer früheren Hypothese, der zufolge wir das auf Seite 264, Figur 2, abgebildete Medaillon mit dem Emailbild des h. Andreas als *monile* angenommen haben, das sich an einem der Kettchen

der ebengedachten Pendilien befunden habe. Die unsererseits im Jahre 1858 zuerst aufgestellte Behauptung halten wir jedoch auch heute noch aufrecht,[1]) dass nämlich die sieben[2]) von uns auf Tafel XXXVIII unter a—g des Werkes der deutschen Reichskleinodien polychrom abgebildeten Emailschildchen ursprünglich keine Votivkrone zum Aufhängen unter einem Baldachinaltar, sondern ein tragbares, byzantinisches Diadem gewesen seien, das vielleicht mit andern Kleinodien in Kriegszeiten oder auf der Flucht durch Vergraben in Sicherheit gebracht worden ist. Diese Annahme, die heute allgemeine Zustimmung gefunden hat, schliesst die Meinung Kondakow's vollständig aus, diese Kronschildchen dürften ursprünglich einem Schulterschmuck — *maniakion* — angehört haben.

Da man die Tiefebenen an der untern Donau seit jeher als ergiebige Fundstellen von Werthstücken der profanen Goldschmiedekunst zu betrachten gewohnt ist,[3]) so ist man zu der Annahme berechtigt, dass bei systematischer Nachforschung im Neutraer Komitate vielleicht in der Nähe der alten Fundstelle noch dazu gehörende Theile der alten Monomachuskrone und vielleicht auch noch andere Bestandtheile eines mittelalterlichen Kronschatzes ausfindig gemacht werden dürften.

---

[1]) Auch unser verstorbener Freund Charles de Linas, eine anerkannte Autorität auf dem Gebiete der Goldschmiede- und Schmelzkunst, giebt in seinem Werke der Ansicht Beifall, dass die im Ungarischen National-Museum befindlichen sieben *areolae* ursprünglich eine Krone gebildet haben.

[2]) Nicht, wie Kondakow irrthümlich aufzählt, sechs Schildchen.

[3]) So wurde schon in den dreissiger Jahren in der grossen Wallachei zu Petreosa am Abhange der Karpathen der grossartige Hausschatz des Westgothen Athanarich aufgefunden, den wir unter dieser Ueberschrift in der K. K. Staatsdruckerei in Wien unter Zugabe von Illustrationen veröffentlicht haben und der heute im Bukarester Museum aufbewahrt wird.

C. Griechische Staurothek mit orientalischen Zellenschmelzen im Domschatze zu Gran.

Bei den nahen Beziehungen, welche zwischen den Ländern der Stephanskrone und denen der Selbstherrscher von Ost-Rom seit dem frühen Mittelalter bestanden, ist es erklärlich, dass in Ungarn sich heute noch einzelne Ueberreste der in Byzanz mit Vorliebe geübten Kunst des Zellenschmelzes, ungeachtet der Verwüstungen in den Türkenkriegen, erhalten haben. Neben den Kronen Constantin's Monomachus und Michael's Dukas, die im Vorhergehenden abgebildet und kurz beschrieben worden sind, fanden wir bei längerem Verweilen in Ungarn behufs Abzeichnung und Beschreibung der ungarischen Reichsinsignien in einer Nebensakristei des Domes zu Gran an entlegener Stelle eine merkwürdige Staurothek, deren Zellenschmelze durch die *aerugo* der Jahrhunderte verdeckt und fast unkenntlich geworden waren. Kardinal Szitowski, Erzbischof von Gran und Primas von Ungarn, auf dessen Wunsch wir im Jahre 1858 die Beschreibung des Graner Domschatzes unter Beigabe von Abbildungen[1]) unternahmen, gestattete, dass wir eine sorgfältige Reinigung des ungeahnten Fundes von befähigter Hand vornehmen liessen. Jetzt erst erkannte man den grossen metallischen und artistischen Werth einer *tabula graeca,* die seit langen Jahrhunderten dem hervorragenden Zwecke gedient hatte, eine *pars notabilis* des h. Kreuzes würdig einzufassen, aber infolge der kriegerischen Umwälzungen der letzten Jahrhunderte sich der öffentlichen Kenntniss entzogen hatte.

---

[1]) Der Kunst- und Reliquienschatz der Metropolitankirche zu Gran in Ungarn. Mit 3 Tafeln und 18 Holzschnitten. Wien. Aus der K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1859.

Wenn die beiden vorher beschriebenen Kronen noch theilweise der Blüthezeit der byzantinischen Schmelzwirkerei, der Mitte des 11. Jahrhunderts, angehören, so vertritt die Lipsanothek des Graner Domschatzes jene Periode, in der am Ausgang des 12. Jahrhunderts die Emailtechnik sich ihrem Verfalle zuneigte. Auf Tafel XIII ist in verkleinertem Massstabe diese Reliquientafel, welche eine Länge von 35 cm bei einer Breite von 25 cm aufzuweisen hat, veranschaulicht. Die äussere vorspringende Umrandung, die eine Breite von 4 cm zeigt, zeichnet sich durch charakteristische Bandverschlingungen aus, die einen arabeskenartigen, orientalischen Typus verrathen. In dieser Randeinfassung treten als reliefirte Ornamente acht Rundmedaillons erhaben hervor, ebenfalls aus Bandverschlingungen gebildet, deren Tiefgrund auf schraffirtem Fond einen dunkelblauen Schmelz erkennen lässt. Ferner wird die Randeinfassung durch sechs in Silberblech getriebene Bildwerke plastisch gehoben, die auf Tafel XIII ersichtlich und auf Seite 40 unserer Beschreibung des Schatzes der Metropolitankirche zu Gran ausführlicher beschrieben sind.

Der Hauptschmuck der Graner Reliquientafel, auf den es in diesen Studien zunächst ankommt, besteht in den figuralen Zellenschmelzen, mit denen die vertieft liegende, goldene, 26 cm lange und 17 cm breite Fläche des Reliquiars, in drei Partien übereinandergeordnet, ausgestattet ist.[1]) Diese drei Hauptabtheilungen der Hierothek werden durch zwei Streifen von vielfarbigen Zellenschmelzen in der bekannten griechischen Treppen- oder Kreuz-

---

[1]) Domkapitular Danko und sein Nachfolger, Abbé Martynow, sind im Irrthum, wenn sie in ihrer Beschreibung des Graner Domschatzes (Gran, 1880) die blauen Emails in den äusseren Umrahmungen der Graner Lipsanothek als Grubenschmelze *(émaux champlevés)* auffassen. Auch Professor Kondakow tritt dieser irrigen Angabe auf Seite 217 des Werkes Swenigorodskoi's mit Recht entgegen.

form gebildet, wie sie auch in derselben Musterung und Grösse an dem Lotharkreuz des Aachener Münsterschatzes vorkommen, desgleichen auch an den vielen schmalen Emailstreifen der Sammlung Swenigorodskoï, abgebildet in dem gleichnamigen Werke auf Tafel 17, Figur a—g. Die untere Abtheilung lässt, durch eingeschmelzte griechische Inschriften gekennzeichnet, links vom Beschauer den Gang des Erlösers nach Golgatha erkennen; rechts ist die Abnahme vom Kreuze ebenfalls in polychromem Zellenschmelz ersichtlich, und durch Inschriften näher bezeichnet. Die mittlere Abtheilung zu beiden Seiten des Doppelkreuzes zeigt das stehende Bild des Kaisers Constantin und gegenüber die Figur der h. Helena in den leuchtenden Farben des Zellenschmelzes. In der dritten und letzten Abtheilung über dem Doppelkreuz ersieht man zwei Bilder von Halb-Engeln, welche wie immer als *plangentes* dargestellt sind. Sowohl Entwurf als Ausführung der eben beschriebenen Bildwerke zeigen im Vergleich mit den vielen figuralen Emails an der goldenen Lipsanothek im Limburger Domschatze, ferner mit den prächtigen Schmelzwerken an der goldenen Tafel in der „Reichen Kapelle“ zu München und der Hierothek der Sammlung Stroganoff in Rom, deutlich an, dass gegen Schluss des 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts die Kunst, Zellenschmelze anzufertigen, im Orient bereits stark im Niedergange begriffen war. Auffassung, Bewegung und Faltenwurf der vielen eingeschmelzten Figuren der Graner Reliquientafel, desgleichen die figuralen Darstellungen in der Umrahmung — *opera elevata* oder *malleata* — mit ihren ornamentalen Verschlingungen, die schon mehr einen arabischen Einfluss zur Schau tragen, dürften als Belege zu betrachten sein, dass die in Rede stehende Staurothek nicht von den Goldschmieden im alten Byzanz, sondern aus den

Werkstätten jener Schmelzkünstler hervorgegangen sei, die in den Ländern des fernen Kaukasus ihrem Kunstgewerk nach byzantinischen Vorbildern oblagen. Dr. von Swenigorodskoï ist übereinstimmend mit Professor Kondakow der Ansicht, dass die oft beschriebene Graner Lipsanothek in dem kaukasischen Grusien gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts Entstehung gefunden habe. Dieselbe bildet eine auffallende Parallele zu den vielen heute noch in dortigen Kirchen und Klöstern befindlichen Schmelzwerken.

Was die formverwandten Seitenstücke zu der Graner Lipsanothek in den Kirchenschätzen des Abendlandes betrifft, so gesteht Prof. Kondakow auf Seite 218 des monumentalen Werkes Swenigorodskoï's ein, dass er über sonstige, anscheinend byzantinische Reliquiarien des h. Holzes, so weit sie sich im Occidente befinden, nichts Bestimmtes mittheilen könne. Und doch ist die Zahl dieser im Abendlande befindlichen *cruces bipartitae*, die mit Byzanz durch die Kreuzzüge und besonders infolge der Einnahme Constantinopel's durch die Lateiner im Jahre 1204 im Zusammenhange stehen, noch eine ziemlich umfangreiche, soweit sie heute bekannt geworden sind. Ausser der ältesten byzantinischen Staurothek in der Sammlung Albert Oppenheim, die auf Taf. VIII abgebildet und auf Seite 169—179 eingehend beschrieben worden ist, desgleichen der unübertrefflichen byzantinischen Staurothek im Domschatz zu Limburg finden sich sogar in Köln noch zwei offenbar byzantinische Doppelkreuze mit dem „lebendigmachenden Holze“ vom Kreuze Christi vor. Eine dieser Staurotheken,[1]) in Gold gefasst, mit getriebenen, griechischen Inschriften, die wahrscheinlich von der eigenen

[1]) Vgl. das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser in der Domkirche zu Limburg von Ern. aus'm Weerth, Seite 13, Bonn 1866.

Hand Constantin's Porphyrogennet herrührt, wird in einem Reliquiar der erzbischöflichen Kapelle zu Köln aufbewahrt; die andere befindet sich im Schatze des Kölner Doms; diese merkwürdige Staurothek ist auf Tafel VII, Figur 1, abgebildet und auf Seite 161—163 näher beschrieben. Auch der Schatz der Basilika von St. Matthias in Trier besitzt aus der Nachlassenschaft des Ritters Heinrich von Uelmen eine grosse *crux bipartita*, ihrem Umfange nach ähnlich der eben beschriebenen des Graner Domschatzes, die derselbe aus dem eroberten Byzanz zugleich mit der Limburger Staurothek in die Trierische Heimath mitgebracht und mit einer reich verzierten *tabula reliquiarum* hat einfassen lassen. Ebenfalls hat der Cimelienschrein im Domschatz zu Halberstadt eine *pars notabilis* vom Kreuze Christi aufzuweisen, die von einer reich verzierten Lipsanothek eingefasst ist. So besass auch der Schatz Unserer Lieben Frau zu Maestricht noch bis in die dreissiger Jahre ein kostbares goldenes Diptychon, dessen Inneres, von byzantinischen Schmelzen umrahmt, eine grosse Kreuzesreliquie erkennen liess. Diese Staurothek, welche die Tradition auf Kaiser Constantin den Grossen zurückführt, befindet sich heute im *thesaurus sacer* von St. Peter zu Rom.[1]) Auch auf die beiden in Hanau befindlichen emaillirten Diptychen mit Partikeln vom Kreuze des Herrn aus den Tagen Wibald's (vgl. das auf Seite 182 und 183 Gesagte) soll an dieser Stelle nochmals hingewiesen werden.

---

[1]) Vgl. die Abbildung dieses *encolpium* auf Tafel XVII.

D. Die altdeutsche Kaiserkrone.

Tafel XIV und Tafel XV.

Unter den heute noch erhaltenen Kronen des Mittelalters, die ehemals dazu dienten, bei feierlichen Krönungen kirchlich in Gebrauch genommen zu werden, hat keine in geschichtlicher Hinsicht eine so grosse Bedeutung aufzuweisen, wie die Krone des h. römischen Reiches deutscher Nation, die heute mit den übrigen deutschen Reichskleinodien in der Hofburg zu Wien aufbewahrt wird. Auch keine der heute noch im Abendlande befindlichen Kroninsignien kann, was Grossartigkeit der Composition, Reichthum der Formen und Kostbarkeit des Materials betrifft, mit jener Kaiserkrone verglichen werden, mit welcher Jahrhunderte hindurch die erwählten römischen Könige von der Hand der Kirche als römisch-deutsche Kaiser feierlich inaugurirt wurden. Zum Zwecke der Herausgabe des Werkes der deutschen Reichskleinodien war es uns, wie früher schon bemerkt, vergönnt, bei der längere Zeit in Anspruch nehmenden Abzeichnung der altdeutschen Kaiserkrone mit ihren vielen figuralen und ornamentalen Einzelheiten eine archäologisch wissenschaftliche Untersuchung und genaue Beschreibung dieses althistorischen Diadems unmittelbar vor dem altehrwürdigen Original anfertigen zu können. Auf Tafel I, Figur 1, Seite 8—12, sowie auf Tafel XXV, Figur 34 bis 37, Seite 140 bis 146 haben wir in dem oft citirten Werke der Kleinodien des h. römischen Reiches deutscher Nation eine ausführliche Beschreibung dieser Kaiserkrone nebst Beigabe von grossen, polychromen Abbildungen bereits im Jahre 1864 in der K. K. Hof- und Staatsdruckerei in Wien veröffentlicht. Für den engen Rahmen der vorliegenden Schrift mag es im Folgenden genügen, einen kurzen Auszug

aus dieser ausführlichen Beschreibung im Hinblick auf das geschichtliche Herkommen der altdeutschen Kaiserkrone und in Bezug auf ihre reiche Ausstattung mit abendländischen Zellenschmelzen wiederzugeben.

Wie die Abbildung im Anhang auf Tafel XIV zeigt, setzt sich das altdeutsche Kaiserdiadem, ähnlich wie an der vorhin beschriebenen Monomachuskrone, aus acht Rundbogenschildchen polygon in einer Weise zusammen, dass das vordere Stirnschild, mit einem lateinischen Kreuz verbunden, in gleicher Höhe mit dem entgegengesetzten Kronschilde an der Kehrseite die übrigen gleich grossen *areolae*, sechs an der Zahl, bedeutend überragt. Diese acht Schildchen sind durch Scharniere gegenseitig in Verbindung gesetzt, welche durch eingeschobene goldene Stäbchen als Ganzes verbunden werden. Die zwei grösseren Kronschildchen an der Vorder- und Rückseite, desgleichen auch zwei kleinere *areolae* zu beiden Seiten, werden durch grosse, ungeschliffene Edelsteine (Saphire, Smaragde, Rubine) gehoben und verziert, die jedesmal, wie die beifolgende Abbildung auf Tafel XIV es erkennen lässt, von je vier grossen Perlen flankirt werden. Sämmtliche Edelsteine, *à cabochon* gehalten, sind, um denselben grösseren Reflex zu geben, *à jour* d. h. mit durchbrochenen Hintergründen erhaben auf goldenen, reich mit Filigran verzierten *lectuli* aufgesetzt und von stark hervortretenden *ungues* eingefasst. Nur die vier kleineren, unmittelbar zu beiden Seiten der grossen Bogenschildchen befindlich, werden jedesmal durch ein goldenes Täfelchen in der Höhe von 7,5 cm bei einer Breite von 5 cm ausgezeichnet, welches immer wieder mit einem breiten Kranz von ungeschliffenen Edelsteinen und Perlen eingefasst wird. Diese Goldtäfelchen haben für die vorliegenden Studien, die als Supplement zu dem grossen

Werke Swenigorodskoï's zu betrachten sind, ein besonderes Interesse, da dieselben mit figuralen Zellenschmelzen verziert sind, die in Composition wie auch in technischer und polychromer Ausführung einen entschieden abendländischen Typus, im Gegensatz zu den morgenländischen Emails, zur Schau tragen.

Unsere beiden Vorgänger, die über griechische und lateinische Zellenschmelze geschrieben haben, waren in ihrem Urtheil über Form, Beschaffenheit und künstlerische Ausstattung der altdeutschen Kaiserkrone anscheinend von nationalen Vorurtheilen befangen und haben, durch eine getrübte Brille das altgeschichtliche Diadem beschauend, kein klares objektives Urtheil über Herkommen und Beschaffenheit desselben zu geben vermocht. Jules Labarte[1]) in seiner fast krankhaften Vorliebe, alle im Abendlande vorfindlichen Zellenschmelze auf byzantinische Emailleurs zurückzuführen, lässt unbegreiflicher Weise die vier Emailplättchen der altdeutschen Kaiserkrone bereits im 10. Jahrhundert von griechischen Schmelzwirkern Entstehung finden. Derselbe versteigt sich auf Seite 155 seines Werkes zu folgender stark gefärbten Phrase:

> *„L'orfévrerie de cette couronne est faite sans art et sans délicatesse; les émaux grecs de même que les pierres fines, auront été livrés à l'orfèvre allemand ou italien qui l'a fait.“*

Professor Kondakow[2]) hingegen giebt zu, dass das Diadem mit seinen Zellenschmelzen von abendländischen und zwar italienischen Emailleurs angefertigt worden sei. In seiner Voreingenommenheit jedoch für byzantinische Zellenschmelze, denen

---

1) *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance par Jules Labarte, tom. II, pag. 154 et 155. Paris 1864.*

2) Geschichte des Byzantinischen Emails, Seite 252.

unser Autor ausschliesslich die Palme zuerkennt, sieht sich der russische Gelehrte, dessen hagiographische, ausgedehnte Kenntnisse auf dem weiten Gebiet der byzantinischen Geschichte und Alterthumskunde wir höher anschlagen als jene im Bereiche der abendländischen Goldschmiede- und Schmelzkunst des Mittelalters, zu folgendem Urtheil veranlasst: „Die aller Züge des byzantinischen Stils bare, kindlich grobe Zeichnung, die primitiven Farben, das Fehlen jeglicher Modellirung, die phantastischen Kostüme, welche man auch in ähnlichen Phantasie-Arbeiten der Miniaturisten findet, und die wunderlichen Rollen stempeln diese Emails zu mittelalterlichen westlichen Arbeiten“.

Gerade was der russische Alterthumskundige an den vier grossen Zellenemails der altdeutschen Kaiserkrone, welche unter Figur 1 bis 4 auf Tafel XV in natürlicher Grösse wiedergegeben sind, bemängelt, ist für abendländische Archäologen ein Beweis, dass lateinische Schmelzkünstler bereits in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Bezug auf Haltung, Bewegung und Kostümirung der Figuren, desgleichen auch mit Rücksicht auf Composition und Farbenstimmung ihre eigenen Wege nach mehr naturalistischer Auffassung selbstständig zu gehen und von den beengenden Fesseln der traditionellen, hieratischen Kunstnormen byzantinischer Lehrmeister auf dem Gebiete der Zellenemails sich zu entledigen begonnen hatten. Dasselbe Bestreben zeigt sich auch in noch entschiedenerer Weise an den gleichzeitigen abendländischen Schmelzwerken aus der Schule des Erzbischofs Egbert von Trier, desgleichen auch an den abendländischen Zellenemails der Vortragekreuze in dem Schatze zu Essen. Wohl wäre von deutschen Archäologen Johannes Schulz, an-

statt sich mit Labarte in unfruchtbare Diskussionen hinsichtlich der Technik und des Herkommens der Zellenschmelze einzulassen, in der Lage gewesen, in seinem einleitenden Werke „Der byzantinische Zellenschmelz“ den irrigen Meinungen der beiden eben gedachten Gelehrten über die charakteristischen Emails der Kaiserkrone die richtige Stelle anzuweisen, wenn derselbe in Wien auf seiner Reise nach Venedig zum Studium der dortigen Emails die nach unserer Ansicht epochemachenden Zellenschmelze des altdeutschen Kaiserdiadems eingehend studirt hätte. Statt dessen beeilt er sich auf Seite 50 und 51 in einem kurzen Satze möglichst viele und auffallende Unrichtigkeiten zusammenzufassen, dass nämlich „im österreichischen Kronschatz *(sic!)* die Krone und das Schwert Karl's des Grossen, die Krone des h. Stephan von Ungarn und das St. Mauritius-Schwert mit byzantinischem Schmelzwerk bedeckt sich befinde.“[1])

Versuchen wir es in Folgendem, insoweit es der uns in dieser Schrift enge zugemessene Raum gestattet, nachzuweisen, wie ursprünglich die altdeutsche Kaiserkrone beschaffen war und wie aus ihren verschiedenen Zellenschmelzen sich Herkommen und Zeit der Anfertigung derselben nachweisen lassen.

Im Gegensatz zu der ungarischen Krone mit ihrem lateinischen Doppelbügel, der, wie wir auf Seite 250 und 251 zu begründen gesucht haben, um mehrere Jahrzehnte älter ist als der untere byzantinische Kronring, ist der Bügel, der die

---

[1]) Auffallend erscheint es, dass unser Vorgänger, von den sonstigen greifbaren Irrthümern in dem obigen Satze abgesehen, gleich so vielen andern modernen Schriftstellern immer wieder die altdeutsche Kaiserkrone Karl dem Grossen zuschreibt, obgleich dieselbe, wie der blosse Augenschein ja lehrt und wie wir dies an anderer Stelle eingehend nachgewiesen haben, nicht im 8. oder 9., sondern im 11. Jahrhundert Entstehung gefunden hat.

Kaiserkrone mitsammt dem lateinischen Kreuze überragt, jünger als die acht Schildchen anzusetzen, aus denen das altdeutsche Kaiserdiadem in polygoner Form besteht.

Es entsteht nun die Frage: Wie war ursprünglich die altdeutsche *corona clausa* formell beschaffen, bevor der einfache *arcus triumphalis* nebst dem lateinischen Kreuze dem Krondiadem hinzugefügt wurde? Es unterliegt nicht dem mindesten Zweifel, dass die jetzige in Wien aufbewahrte Kaiserkrone, bevor sie mit dem einfachen *arcus triumphalis* überspannt und mit dem davor befindlichen lateinischen Kreuze ausgezeichnet und verziert wurde, gleich der ursprünglichen ungarischen Krone des h. Stephan, die derselbe vom Papst Sylvester II. zum Geschenk erhielt, ebenfalls von einem reichen, in Email verzierten Doppelbügel überragt war. Zum Beweise des Gesagten sei hier hingewiesen auf drei Goldbüchsen, kleine hohle Halter, die auf den Rückseiten der beiden grösseren Rundschildchen angebracht und auf der oberen Rundung dieser *areolae* neben einander aufgelöthet sind. Dieselben drei Goldbüchsen befinden sich, ebenfalls einander gegenüberstehend, an den zwei kleinern Rundschildchen zu beiden Seiten der Krone. Offenbar dienten diese an vier Stellen gegenüberstehenden, hohlen Büchsen oder Halter dazu, dass ein breiter, kreuzförmig ausladender Kronbügel in dieselben eingelassen und befestigt werden konnte. Dass ein solcher ursprünglich die alte, ehemals geschlossene Königskrone überragte, bevor dieselbe umgeändert und durch Anbringung des einfachen *arcus triumphalis* nebst davorstehendem Kreuze zu einer offenen Kaiserkrone umgestaltet wurde, geht auch deutlich aus Form und Beschaffenheit der drei geschlossenen *coronulae* hervor, die auf Tafel XV unter Figur 2, 3 und 4 zu Häupten der drei alttestamentalischen Könige David, Salomo

und Ezechias im Bilde ersichtlich sind. Diese drei in Form übereinstimmenden Krönchen sind sämmtlich von einem gekreuzten Bügel als *coronae clausae* überragt, ähnlich wie die ursprüngliche Stephanskrone auf Tafel XII und wie das auf Tafel II abgebildete Diadem der Kaiserin Constanze II.

Es ergeben sich nun hier die Fragen: Wann, wo und für wen wurde die ursprünglich von einem Doppelbügel überragte Königskrone hergestellt und wann wurde aus der alten *corona clausa* nach Fortnahme des gekreuzten Bügels und durch Hinzulegung des hochgespannten *arcus triumphalis* die deutsche Kaiserkrone gestaltet? Zur Beantwortung dieser Fragen sind wir beim Fehlen von archivalischen Dokumenten und geschichtlich bezeugten Nachrichten zunächst wieder auf das schwankende Gebiet der Hypothese angewiesen. Abgesehen davon, dass die charakteristischen, figuralen Emails auf den vier Kronschildchen, abgebildet unter Figur 1, 2, 3 und 4 auf Tafel XV, und ferner auch die eigenthümliche Fassung der vielen Edelsteine und Perlen für den hohen Grad der Entwickelung der Goldschmiede- und Schmelzkunst bereits in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts beredtes Zeugniss ablegen, findet sich auch auf dem einen der vier Emailschildchen eine Darstellung, die als Hinweis auf eine genau abgegrenzte Zeitperiode in Betracht gezogen werden kann, wann und für wen die ehemals geschlossene Königskrone angefertigt worden sei.

Auf Tafel XV unter Figur 4 ist nämlich die biblische Scene dargestellt, wie der Prophet Isaias dem kranken Könige Ezechias auf Geheiss des Allerhöchsten Verlängerung seiner Lebensfrist ankündigt. Auf dem breiten Spruchbande, das der Prophet gefasst hält, liest man in romanischer Majuskelschrift den Spruch: *ecce adiciam super dies tuos XV*

annos.[1]) Dieser prophetische Ausspruch, an hervorragender Stelle in leuchtendem Zellenschmelz auf einer Königskrone vorfindlich, scheint mit Bezug auf bestimmte, individuelle Verhältnisse gewählt worden zu sein. Nun berichtet *Hermannus Contractus* und übereinstimmend zugleich auch der Chronist *Albericus*, dass der deutsche König Conrad II. von *Rudolphus Ignavus*, König von Burgund († 1032), mit dem Reiche auch die Krone geerbt habe. Da nun der Burgunderkönig kinderlos und kränklich war, so liesse sich mit einiger Wahrscheinlichkeit im Hinblick auf das vorher Gesagte annehmen, dass das später zu einer *corona aperta*, d. h. zur Kaiserkrone umgestaltete Diadem die früher mit dem Kreuzbügel geschlossene Königskrone Burgund's gewesen sei, die der kranke Rudolph zugleich mit seinem Reiche auf seinen Verwandten, den deutschen König Conrad II., vererbt habe.

Lässt man nun die Annahme zu, die wir zuerst bei Beschreibung der altdeutschen Kaiserkrone in dem Werke der deutschen Reichskleinodien auf Seite 142, Zeile 11—22 aufgestellt haben, ohne dass ein Widerspruch erfolgt ist, dass nämlich die heute in der Kaiserburg zu Wien befindliche, altdeutsche Kaiserkrone, bevor sie als solche durch Hinzufügung des *arcus triumphalis* umgebildet worden ist, als *corona clausa* von dem kranken burgundischen König Rudolf an das Deutsche Reich durch Erbschaft gelangt sei, dann findet auch die sonst an dem deutschen Kaiserdiadem auffallende Ezechias-Darstellung eine

---

[1]) Befremdend erscheint es, dass der gelehrte Kondakow an den Spruchbändern in Händen der drei Emailfiguren auf Tafel XV Anstoss nimmt, da es ihm doch bekannt sein muss, dass diese *phylacteriae*, wenn auch nicht in der griechischen, so doch immer in der lateinischen Kunst und Bildnerei seit dem 10. Jahrhundert als beliebtes Motiv anzutreffen sind.

hinreichende Erklärung. Es würde alsdann in der Anführung dieses Bibeltextes ein Hinweis von Seiten eines erhaben kirchlichen Geschenkgebers gefunden werden, der es wagen durfte, den kranken König mit einer Krone zu beschenken, auf welcher von dem Geschenkgeber in zarter und sinniger Weise der Wunsch ausgedrückt wurde, der Empfänger möge vom Himmel mit einer ähnlichen Gunstbezeugung begnadigt werden, wie sie dem Könige Ezechias zu Theil geworden sei. Sowohl die belehrenden Sprüche der h. Schrift, die in den Spruchbändern der Könige David und Salomo in lateinischen Grossbuchstaben (vgl. Tafel XV) enthalten sind, als auch die Inschrift unmittelbar über dem Haupte der thronenden *Majestas Domini* (vgl. Figur 1, Tafel XV) können als Belege dafür angesehen werden, dass die geschlossene Königskrone mit den dem alten Testamente entlehnten Sprüchen nicht in Folge eines speciellen königlichen Auftrages, sondern vielmehr auf Geheiss eines Papstes für einen bestimmten König des christlichen Abendlandes angefertigt worden sei, der vom apostolischen Stuhle aus einen befreundeten Herrscher daran erinnerte, dass alle königliche Gewalt von Gott stamme (vgl. Emailschildchen und Inschrift auf Tafel XV, Figur 1), und der zugleich auch das Recht hatte, den königlichen Empfänger des neuen Diadems auf seine Vorbilder im alten Testamente, König David und Salomo, mahnend hinzuweisen. Dass es von Seiten der Päpste schon seit der Karolingerzeit Brauch war, christliche Fürsten und Könige des Abendlandes bei besonderen Veranlassungen durch Uebersendung von reich verzierten Diademen auszuzeichnen, wie dies ja auch von Seiten der Selbstherrscher von Ost-Rom stattfand, dafür lassen sich aus der Geschichte seit den Tagen des päpstlichen Biographen *Anastasius Bibliothecarius* und seiner unmittelbaren Nachfolger zahlreiche Belege beibringen.

Vielleicht aber liesse sich mit Labarte einwenden, dass in der angegebenen Zeitperiode in Rom noch keine Zellenemails hergestellt worden seien.[1]) Dagegen ist zu erwidern, was auf Seite 52—56 weitläufiger ausgeführt ist; auch Professor Kondakow, dessen Urtheil über Anfertigung der Zellenschmelze im Abendland die schwankenden Meinungen Labarte's weit überragt, tritt auf Seite 252 des Swenigorodskoï'schen monumentalen Werkes der Ansicht des französischen Archäologen mit Erfolg entgegen. Bei den nahen Wechselbeziehungen zwischen dem alten West-Rom und dem Neu-Rom im Osten dürfte es einleuchtend sein, dass bereits seit den Tagen der Ikonoklasten in Rom sich Kleinkünstler und unter diesen auch Schmelzwirker niedergelassen haben, die unter dem Schutze kunstsinniger Päpste ihrer einträglichen Beschäftigung oblagen. Wenn in Trier bereits in dem letzten Viertel des 10. Jahrhunderts, wahrscheinlich unter dem Einflusse der griechischen Kaisertochter Theophania, wie auf Seite 49 und 109 nachgewiesen wurde, die Kunst des Emails zu einer gewissen Höhe und Selbstständigkeit sich erhoben hatte, so lässt sich auch ohne Wagniss annehmen, dass ebenfalls durch Berufung von byzantinischen Schmelzkünstlern an den päpstlichen Hof schon seit den Tagen des zweiten Otto die damals so hochgefeierte, höfische Kunst, Zellenemail herzustellen, in der Weltstadt an der Tiber besonders seit jener Zeit festen Fuss gefasst hatte, als der gelehrte und kunstsinnige Gerbert von Reims, der Freund und Gesinnungsgenosse des Erzbischofs Egbert von Trier, als Sylvester II. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Welche Vorliebe Sylvester II. für die Hebung der *ars aurifabrilis* durch die *„adiectio vitri“* d. h. durch *electrum,*

---

[1]) Vgl. *Labarte, tom 2, pag. 154.*

bekundete, geht aus seinem auf Seite 110 citirten Briefe an Egbert von Trier hervor, desgleichen auch aus der mit reichen Zellenschmelzen verzierten apostolischen Krone, die derselbe dem auf Seite 248 Gesagten zufolge an König Stephan von Ungarn im Jahre 999 übersandte.

Bevor wir im Folgenden der Frage näher treten, wann die früher geschlossene Königskrone zu einer offenen, mit einem lateinischen Kreuz verzierten Kaiserkrone umgestaltet wurde, wäre hier noch zu untersuchen, wie die *lemnisci* und der breite Doppelbügel künstlerisch beschaffen gewesen sei, der ursprünglich die alte Burgunderkrone überragte. Dass der im Kreuz gestaltete Doppelbügel eine grosse Ausdehnung nach der Breite hin gehabt habe, lässt sich aus den je drei ziemlich weit voneinander abstehenden, offenen Röhrchen erkennen, die an den hinteren Rundungen der vier gegenüberbefindlichen Kronschildchen angelöthet sind und welche je drei an jedem der vier Bänder des Kronbügels hervortretende Dornspitzen aufzunehmen bestimmt waren. Dass diese vier breiten Bänder des Doppelbügels ebenfalls, wie an den vier Kronschildchen, mit emaillirten Ornamenten verziert waren, ersieht man aus den farbigen Bandstreifchen, mit welchen die kleinen Kronen über den Häuptern der Könige auf den Emailschildchen unter Figur 2, 3 und 4 auf Tafel XV kreuzförmig überspannt sind. Durchaus ähnlich wie an dem heute noch erhaltenen breiten Doppelbügel der ungarischen Krone wurde ehemals auch das Königsdiadem Burgund's und Arelat's von einem *arcus in forma crucis* abgeschlossen, der wahrscheinlich mit emaillirten figürlichen Darstellungen nach Analogie der ungarischen Krone verziert war, wie dies die blauen farbigen Streifchen des gekreuzten *arcus* auf den Krönchen der drei alttestamentalischen Könige

deutlich erkennen lassen. Auch die *lemnisci* (*καταασειστai*), die an diesen *coronulae* auf Tafel XV unter Figur 2, 3 und 4 nach Art der *fanones* an den bischöflichen Mitren schwebend an der Kehrseite derselben befestigt sind, scheinen mit eingeschmelzten Ornamenten ähnlich wie an der *corona muliebris* der Kaiserin Constanze II., abgebildet auf Tafel II, in Zellenschmelz verziert gewesen zu sein.

Schwieriger gestaltet sich die Frage: Unter welchem der deutschen Kaiser, die den Namen Konrad führten, ist der primitive Doppelbügel der ehemals geschlossenen Königskrone entfernt und der hochgespannte *arcus imperialis* mit dem lateinischen Kreuz hinzugefügt worden?

Auf beiden Seiten dieses hochgewölbten Kronbügels steht nämlich in romanischer Majuskelschrift, durch Perlschnüre gebildet und von Edelsteinen umrandet, folgende Inschrift in dieser Trennung:

CH-UON-RAD-US-DEI-GR-AT-IA
RO-MA-NOR-ŨI-MPE-RA-TOR-AUG.

Es unterliegt also keinem Zweifel, dass unter einem Kaiser Konrad der primitive Doppelbügel entfernt und der neue *arcus triumphalis* mit dem reich verzierten Kreuz nach unserer Hypothese der alten Burgunderkrone hinzugefügt worden ist. Nur fragt es sich, unter welchem deutschen Kaiser dieses Namens die Umgestaltung der Krone vorgenommen worden ist. Dass unter Kaiser Konrad II., dem Erbherrn des Reiches und der Krone von Burgund, die ehemalige *corona clausa* nicht zu einer *corona aperta* umgestaltet worden ist, lässt sich deutlich erkennen an den reichen Ornamenten, den charakteristischen Versalien und der jugendlichen Darstellung der auf der glatten Kehrseite des Kreuzes eingravirten Christusfigur, die eine bereits ziemlich entwickelte

naturalistische Auffassung und Wiedergabe der Körpertheile verräth. Diese sämmtlichen ornamentalen und figuralen Kennzeichen mit Hinzunahme der eigenthümlich gefassten Edelsteine und der aus Lotperlchen gebildeten *fleurs de lis* unmittelbar über den geradlinigen Abschlüssen der Uncialbuchstaben berechtigen zu der Annahme, dass die Umformung des alten burgundischen Diadems nicht unter dem Salier Konrad II., sondern vielleicht unter Konrad III. (1138—52), dem ersten deutschen Könige aus hohenstaufischem Geschlechte, stattgefunden haben dürfte.

Gegen diese Annahme liesse sich jedoch geltend machen, dass Konrad III. wohl als römischer König gekrönt wurde, jedoch nicht in Rom die Kaiserkrone empfing; mitten in den Vorbereitungen zu einem glanzvollen Römerzuge, behufs Entgegennahme der Kaiserkrone, starb er zu Bamberg. Aber immerhin liesse sich annehmen, dass während der Rüstungen zur Romfahrt, auf Wunsch Konrad's III. und nach Anordnung seines Freundes und Rathgebers Wibald, die Umgestaltung der prachtvollen burgundischen *corona clausa* zu einer offenen Kaiserkrone erfolgt sei. Dazu kommt noch, dass König Konrad, obschon nicht als Kaiser gekrönt, sich dem griechischen Kaiser gegenüber den Kaisertitel beilegte. Auch findet es sich, dass andere römische Könige ebenfalls vor der Kaiserkrönung sich in Urkunden des kaiserlichen Titels bedienten.

E. Kaiserliches Reichsschwert des h. Mauritius.

Im Anschluss an die Beschreibung der altdeutschen Kaiserkrone und ihre formschönen Zellenschmelze, die aller Wahrscheinlichkeit nach römischen Emailleurs aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts ihre Entstehung zu danken haben, sollen

im Folgenden jene reichen eingeschmelzten Arbeiten kurz beleuchtet werden, die sich an den beiden kaiserlichen Ceremonienschwertern in grosser Zahl vorfinden. Dieselben sind nachweislich von sicilianisch-höfischen Goldschmieden und Schmelzwirkern in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts zu Palermo für den Hof der normännischen Könige und deren Nachfolger hergestellt worden. Sowohl diese letztgedachten metallischen Hoheitsinsignien als auch die textilen Krönungsornate altdeutscher Kaiser mit ihren vielen emaillirten Ornamenten, zu deren Beschreibung wir im folgenden Abschnitte übergehen werden, rühren sämmtlich aus dem *gazophylacium* der normännischen Könige Sicilien's, der Nachfolger Robert Guiskard's, her. Wie in unserm Werke der deutschen Reichskleinodien auf Seite 22 und 131 ausführlicher nachgewiesen worden ist, gelangten sowohl die metallischen als auch die stofflichen kaiserlichen Zieraten durch die Heirath der Erbin des Normannenreiches, Constanze I., mit Kaiser Heinrich VI. in den Besitz der Hohenstaufen und wurden von dem Letztgenannten aus dem königlichen Schatze von Palermo auf Maulthieren nach Trifels, dem festen Schlosse der Hohenstaufen, in die Pfalz überführt. Nachdem die ältern Insignien und Kleinodien der deutschen Kaiser, die vielleicht noch aus den Zeiten Karl's des Grossen und der Ottonen herrührten, von Kaiser Friedrich II., dem Sohne Heinrich VI., in einer Schlacht bei Alessandria in Nord-Italien verloren gegangen waren, sah sich Friedrich II. veranlasst, diesen Verlust aus dem Schatze seiner Vorfahren durch jene metallischen und textilen Kleinodien und Insignien wieder zu ersetzen, die von der sicilianischen Erbschaft herrührten und die ehemals in der heute noch erhaltenen Schlosskapelle des Trifels aufbewahrt wurden. So ist die auffallende Thatsache

zu erklären, dass von den letzten Hohenstaufen ab bis auf Kaiser Franz I. die deutschen Kaiser in langer Reihe zu Rom und später zu Frankfurt mit jenen metallischen Insignien und stofflichen Ornaten feierlich bekleidet wurden, welche im ärarischen Gewandhause zu Palermo von sicilianisch-maurischen Hofstickern und Schmelzwirkern für das *vestiarium* der Normannenkönige hergestellt worden waren.

Was nun zunächst die kaiserlichen Ceremonienschwerter betrifft, sei hier bemerkt, dass sich zu denselben im Schatze zu Essen und in der Schatzkammer des Kölner Doms noch zwei formverwandte Gegenstücke vorfinden, die ebenfalls dazu dienten, als Hoheitszeichen bei feierlichen Aufzügen vorgetragen zu werden. Das beifolgend Seite 288 abgebildete Reichsschwert des h. Mauritius wurde der Tradition zufolge von dem neugekrönten römischen Könige alsdann in Gebrauch genommen, wenn derselbe auf der *sedes regni Caroli Magni* die Huldigung der Fürsten empfing und den *equites argentei* den Ritterschlag ertheilte, während der neugekrönte Kaiser in Rom mit einem zweiten Reichsschwert die *equites aurei* zu inauguriren pflegte.

Das auf der folgenden Seite abgebildete ältere Ceremonienschwert führt deswegen den Namen des h. Mauritius, weil einer alten Ueberlieferung zufolge mit der Klinge, an der sich tiefe Blutrinnen befinden, das Martyrium des Anführers der thebäischen Legion auf den agaunischen Feldern im Kanton Wallis vollzogen wurde. Indem wir auf die ausführliche Beschreibung und polychrome Abbildung dieser goldenen Reichsinsignie auf Tafel XXIII, Seite 131—135 des Werkes der deutschen Reichskleinodien verweisen, sei für die vorliegenden Studien, welche insbesondere der Erforschung und Beschreibung der abendländischen Zellenschmelze gewidmet sind, darauf hin-



Kaiserliches Reichsschwert des h. Mauritius. Figur 1.

gewiesen, dass auf jeder Seite der Schwertscheide in halb erhabener Arbeit als *opus malleatum* sich sieben Königsfiguren befinden. Diese vierzehn in Goldblech getriebenen Reliefs sind nicht mit Namen bezeichnet, wie es bei den sitzenden kaiserlichen Bildwerken am Karlsschrein im Schatze des Aachener Münsters der Fall ist. Zwischen diesen Königsstatuetten (vgl. die Abbildung auf Seite 282) erblickt man in horizontaler Lage trennende Goldstreifen und zwar sieben auf jeder Seite in einer Breite von 2 cm. Diese abgrenzenden Bandstreifen, je drei zusammen verbunden, sind sämmtlich mit vielfarbigen Zellenschmelzen verziert, die in ihren Musterungen deutlich sicilianisch-palermitanisches Herkommen bekunden und die Annahme rechtfertigen, dass die Bildwerke nebst den Zellenschmelzen im Auftrage eines der letzten normännischen Könige gegen Mitte des 12. Jahrhunderts angefertigt worden sind. In diesen vierzehn äusserst zierlich gestalteten Zellenschmelzen kehrt am häufigsten jenes kreuz- und treppenförmig gemusterte Ornament wieder, welches auch in der Kunst der Byzantiner immer wieder angetroffen wird und in besonders trefflicher Ausführung auch in der Sammlung Swenigorodskoï in vielen Exemplaren sich findet.[1]) Diese stereotypen, kreuzförmigen Musterungen in Zellenemail kehren auf jeder Schwertseite sechsmal wieder. Nur zu Häupten der ersten beiden Königsfiguren auf jeder Schwertseite (vgl. Seite 288) haben die palermitanischen Emailleurs je ein verschiedenes Dessin von buntem Schmelz in Form von 2,5 cm breiten Bandstreifen eingelassen, von denen eines beifolgend auf Seite 290 in natürlicher Grösse wiedergegeben ist. Durch drei zickzackförmig gelegte Bandstreifen mit gekreuzten Musterungen

---

[1]) Vgl. Abbildung in dem grossen Werke Swenigorodskoï's, Tafel 17.

in Treppenform werden drei gleichschenklige Dreiecke gebildet. Der Tiefgrund derselben ist durch Pflanzenornamente ausgefüllt, die jedesmal in eine *fleur de lis* ausmünden. An derselben Stelle auf der Kehrseite der Schwertscheide, die unsere Abbildung auf Seite 288 nicht veranschaulicht, ist ebenfalls in Zellenschmelz ein reiches Muster ersichtlich, das nicht durch Zickzackformen gebildet wird, sondern aus zusammenhängenden Kreisen besteht, die mit zierlichen Dessins ausgefüllt sind. Aehnliche kreisförmig gestaltete Muster werden auch in palermitanischen Seidengeweben des 12. Jahrhunderts angetroffen, die *„in felici urbe Panormi"* für Handelszwecke hergestellt wurden.[1])



Zellenschmelz an der Schwertscheide des h. Mauritius.

Was nun die Parirstange nebst der von einem birnförmigen Knaufe abgeschlossenen Handhabe — *manubrium* — betrifft, so glauben wir nicht annehmen zu sollen, dass dieser einfach gestaltete, wie immer ein Kreuz bildende Schwertgriff aus den Zeiten der letzten normännischen Könige herrühre, denen die Schwertscheide mit ihren mehr alterthümlichen Verzierungen zuzusprechen ist, sondern dass sowohl die Parirstange als auch der Abschlussknauf aus den Tagen des herrschgewaltigen Heinrich VI.

---

[1]) Vgl. die Beschreibung dieser Seidenwebereien im *Hôtel de tiraz* bei Hugo Falcandus in unserer Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, Band 1, Seite 36; Bonn 1869.

herrühren dürfte, der, wie Eingangs bemerkt, den Hausschatz der Normannenkönige nach dem festen Trifels in der Pfalz überführen liess. Es befindet sich nämlich auf der einen Seite des Abschlussknaufes in Niello oder in Schwarzemail das heraldische Abzeichen des Deutschen Reiches, der einköpfige Kaiseradler, und auf der Kehrseite das Hauswappen der Hohenstaufen, nämlich auf der rechten Seite der halbe Kaiseradler und auf der linken drei übereinander gestellte ausschreitende Löwen.

Die Annahme dürfte nicht von der Hand zu weisen sein, dass der kreuzförmig gestaltete Griff des Schwertes gegen Schluss des 12. Jahrhunderts hinzugefügt worden sei, nachdem die Insignien und Kleinodien der Normannenkönige Siciliens durch Heinrich VI. auf Schloss Trifels überführt worden waren. Noch sei hinzugefügt, dass auf der Parirstange, in schwarzem Email eingelassen, sich der Karl dem Grossen zugeschriebene Spruch befindet, welcher auch auf dem Sockel des Obelisken vor St. Peter in Rom zu lesen ist:

„*Christus vincit, Christus reignat,*
Christus inperat, Christus reinat".

Auf dem Abschlussknauf des Schwertes — *pomellum* — hat der Emailleur bei der Umgestaltung des *manubrium* folgenden bekannten Spruch des Psalmes 28 ebenfalls in Schmelz eingelassen:

„*Benedictus Dominus Deus, qui docet manus meas....*"

Ein Blick auf die Abbildung Seite 288 genügt, um zu erkennen, dass der heute einfach mit Silberdraht umflochtene eiserne Griff bei einer Restauration dieser kaiserlichen Waffe erst in einem der letzten Jahrhunderte hinzugefügt worden ist.

F. Kaiserliches Ceremonienschwert.

Ausser dem persischen Säbel — *acinaces persicus* —, den Karl der Grosse vom Khalifen Harun al Raschid zu Geschenk erhielt, findet sich noch ein zweites Ceremonienschwert unter den metallischen Reichskleinodien und Insignien der altdeutschen Kaiser im Schatze der Hofburg zu Wien. Dasselbe bezeichnet in seiner überreichen Ausstattung mit Zellenschmelzen den Zenith, den die ärarischen Goldschmiede in dem industriellen Palermo bei Herstellung von eingeschmelzten Arbeiten gegen Schluss des 12. Jahrhunderts in einer Zeit erreicht hatten, als bereits am Hofe der oströmischen Kaiser die Kunst, Zellenschmelze anzufertigen, sich ihrem Niedergange zuzuneigen begann. Es dürfte für die vorliegenden Zwecke zu weit führen, auch nur eine oberflächliche Detailbeschreibung dieser kostbaren Krönungswaffe hier einzuschalten, die zu den reichsten Hoheitszeichen im Abendlande zu zählen ist. Deswegen soll im Folgenden nur auf den Reichthum an *émaux cloisonnés* hingewiesen werden, welcher auf beiden Seiten der Schwertscheide, desgleichen auf der Parirstange sich heute noch geltend macht und der früher auch an der Handhabe, dem Griffe des Schwertes, ersichtlich war. Diese Handhabe des kaiserlichen Ceremonienschwertes hat leider bei dem vielhundertjährigen Gebrauche besonders gelitten, indem heute die schräg ansteigenden Bandstreifen, mit denen beide Seiten des *manubrium* versehen sind, der ehemals eingelassenen Zellenschmelze gänzlich entbehren und nur die offenen *lectuli* in Goldblech erkennen lassen, welche früher die eingekapselten Zellenemails enthielten. Die geradlinige Parirstange, die eine Länge von 20 cm bei einer Breite von nur 1 cm zeigt, ist auf beiden Seiten mit äusserst reichem Emailschmuck

dekorirt, dessen Musterungen deutlich spätromanische, sicilianische Motive erkennen lassen. Betrachtet man den grossen Formenreichthum, mit welchem in höchst zarter technischer Ausführung der entwickelte Kunstsinn ärarischer Goldschmiede zu Palermo die Scheide des Schwertes auf beiden Seiten ausgestattet hat, so fällt zunächst auf, dass an dem Mundstück der kaiserlichen Waffe eine breite, streifenförmige Abfassung transversallaufend ersichtlich ist, die in ihrer technischen Zusammensetzung eine gelungene Vereinigung von Schmelz- und Goldschmiedearbeiten, mit Perlstickereien verbunden, zu erkennen giebt. Um den Glanz dieses transversalliegenden Abschlussstreifens an der obern Einlassöffnung des Kaiserschwertes noch zu erhöhen und um gleichzeitig eine Reibung fernzuhalten, haben die Hof-Goldschmiede das Innere der beiden von Doppelperlenreihen eingefassten Vierpässe mit erhaben gefassten, vorspringenden Edelsteinen ausgefüllt (vgl. die Abbildung des Ceremonienschwertes Seite 294). Die übrigen Räume zwischen den Doppelreihen echter Perlschnüre sind durch eingelassene Goldbleche gehoben und verziert, welche mit verschiedenfarbigen Zellenschmelzen belebt werden. Unterhalb der eben besprochenen horizontalen Einfassungsborten ersieht man auf beiden Seiten des Krönungsschwertes über Eck gestellte Vierecke in einer Grösse von 2 cm im Quadrat. Auf einem starken Goldblech sind hier in vertiefter Mulde Zellenschmelze eingelassen, die, von einem doppelten Perlrande eingefasst, je einen stattlichen heraldischen Reichsadler bilden, wie er in dieser Grösse und strengen Stilisirung sich heute analog auf den Kaisersiegeln der letzten Hohenstaufen vorfindet. Die Brust des Adlers, desgleichen auch die ornamental behandelten Schweiffedern desselben sind in dunkelblauem Schmelz, der Farbe des Saphirs ähnlich, ausgefüllt, während

c d

a b

Kaiserliches Ceremonienschwert.

die Fänge und der Kopf eine weissliche Emailfarbe erkennen lassen. Die weit ausgebreiteten Flügel dieser beiden Kaiseradler sind in weisslichen, bläulichen und grünlichen Schmelztönen gehalten. Die Konservirung dieser Zellenschmelze lässt nichts zu wünschen übrig. In den folgenden elf Goldblechen, mit denen jede der beiden Seiten der Schwertscheide auf's reichste verziert ist, kehren nach dem untern Schwert-Ende sich verjüngende, in gleicher Anordnung und Eintheilung eingeschmelzte Verzierungen wieder, welche, in ihrer Zusammenstellung geometrisch angelegt, sich als zwei über Eck gestellte Quadrate darstellen, die aus Kreisen und Viertelkreisen bestehen und im Innern ein Kreuz formiren. Die kurzen Balken dieses Kreuzes gehen von einem mittlern Kreise aus und werden an ihren Spitzen von kreisförmigen Linien abgeschlossen. Die einzelnen vielfarbigen Zellenschmelze, die, kreisförmig oder im Drei-, Vier- und Sechsecke gestaltet, diese geometrischen Linien in sinnreicher Zusammenstellung bilden, zeigen im Innern äusserst feingefügte kleine Zellen, die sich immer wieder zu Vierpassrosen oder stilisirten Pflanzengebilden gestalten, welche der Kunst der sicilianisch-orientalischen Schmelzwirker viele Jahrzehnte hindurch eigen waren. Noch fügen wir hinzu, dass die starken Goldbleche, auf welchen getrennt und in geometrischer Anordnung diese durchschimmernden Schmelze angebracht sind, vermittelst kleiner, nach unten angelötheter Oesen auf der Unterlage aufgenäht sind und festgehalten werden.

Auch das untere Fussstück, beifolgend auf Seite 296 in natürlicher Grösse wiedergegeben, ist mit eingelassenen Zellenschmelzen belebt, die, von quadratischen Goldstreifen eingefasst, kreuzförmige Vierpässe abwechselnd mit lilienartigen Ornamenten erkennen lassen.



Fussstück des kaiserlichen Ceremonienschwertes.

Was nun die Parirstange des Kreuzgriffes an dem in Rede stehenden Kaiserschwert betrifft, so ist darauf hinzuweisen, dass die sicilianischen Schmelzer es nicht unterlassen haben, dieselbe auf beiden Seiten mit je 15 theils in Kreisform, theils im Quadrat, gestalteten Zellenemails kunstreich auszustatten, die einen Durchmesser von 1 cm und eine Farbenskala von nur vier Schmelztönen aufweisen. Der runde Abschlussknauf

ist nicht als der ursprüngliche zu betrachten, sondern derselbe ist, wie der Augenschein lehrt, in den Tagen Kaiser Karl's IV. aus dem Hause Luxemburg hinzugefügt worden, was aus dem eingeschmelzten kaiserlichen Adler auf goldenem Fond in schwarzem Email und aus dem Hauswappen der Luxemburger, dem weissen gekrönten Löwen in rothem Feld, deutlich zu erkennen ist.

Betrachtet man aufmerksam die vielen Zellenschmelze an der Grabeskrone der Kaiserin Constanze II., abgebildet auf Tafel II und beschrieben auf Seite 80—84, so drängt sich die Ueberzeugung auf, dass dieselben mit den eben besprochenen *émaux cloisonnés* und den übrigen Verzierungen des kaiserlichen Ceremonienschwertes durchaus übereinstimmen. Es liegt daher der Schluss nahe, dass dieses Prachtschwert aus den Tagen Kaiser Friedrich's II., des Gemahls der Constanze II. und Königs von Sicilien, herrühre und von derselben Meisterhand der höfischen Schmelzwirker Palermo's angefertigt worden ist, der auch das Kronhäubchen seiner Gemahlin Entstehung zu verdanken hat.

Noch sei bemerkt, dass auch die beiden schmalen Einfassungsborten der Schwertscheide, in Goldfäden gewirkt, nicht als primitive gelten können, sondern bei Verletzung der ältern Einfassungsstreifen durch unschön gewirkte Börtchen, anscheinend erst im 17. Jahrhundert, ergänzt worden sind.

G. Sicilianische Zellenschmelze an dem Kaisermantel und dem kaiserlichen Talar.

Tafel XVI, Figur 1 und 2, und Tafel XVII.

Unter den textilen Ornaten, mit denen die deutschen Kaiser bei feierlicher Salbung und Krönung bekleidet wurden, nimmt der altdeutsche Kaisermantel nicht nur hinsichtlich der vielen

in Gold gestickten und mit Perlen reich verzierten Ornamente die vorzüglichste Stelle ein, sondern auch wegen der prächtigen auf Goldfond eingeschmelzten Arbeiten, mit welchen derselbe an den vorderen ornamentalen Stäben — *aurifrisiae, orfroi* — auf's prachtvollste ausgestattet ist. Die Musterung dieser Aurifrisien wird gebildet durch mittelgrosse, echte Perlschnüre, welche in Form von Vierpässen auf jeder der beiden Seiten achtzehn mit Zellenschmelz ausgefüllte Goldplättchen umgeben. Diese letzteren haben eine Grösse von 2 cm im Quadrat und sind, von doppelten Perlrändern eingefasst, über Eck gestellt.

Was nun die Musterung dieser 36 auf einem hochrothen, kaiserlichen Purpurstoff aufgenähten *plicae aureae* betrifft (vgl. die Abbildungen auf Tafel XVI, Figur 2), so hat der maurisch-sicilianische Emailleur es mit Glück versucht, in jedem derselben ein verschiedenes Dessin wiederzugeben. Unter diesen Dessins finden sich sowohl rein geometrische Formen als auch arabeskenartige Gebilde einer phantastischen Thier- und Pflanzenwelt. In den geometrischen Combinationen und in der Farbenwahl zeigt sich eine auffallende Aehnlichkeit mit gleichzeitigen byzantinischen Vorbildern. Dagegen ist die Verbindung von Pflanzenornamenten mit kleinen Bestiarien als Eigenthümlichkeit der sicilianischen Componisten zu betrachten und findet sich in byzantinischen Ornamenten seltener vor.

Hinsichtlich der Farbtöne, die in diesen vielen *émaux de plique* vorkommen und auf welche Prof. Kondakow bei Besprechung der abendländischen Schmelzwerke als unterscheidendes Merkmal von byzantinischen ein grosses Gewicht legt, sei hier noch bemerkt, dass in diesen 36 äusserst zierlichen Zellenemails fünf verschiedene Farben in harmonischer Zusammensetzung abwechseln, nämlich ein wenig durchsichtiger, weisser Farbton,

ferner ein prächtiges, tiefsattes Blau, ein Hochroth, ein smaragdenes Grün und endlich ein lichtes Gelb.

Für die geschichtliche Entwickelung der Stickerei im christlichen Abendlande haben die beiden Einfassungsborten — *angusti clavi* — noch einen besondern Werth, weil in diesen Aurifrisien gleichsam Ursprung und Anfang jener berühmten Stickart des Mittelalters zu erkennen ist, welche seit dem 13. Jahrhundert in England mit Vorliebe als Spezialität geübt wurde und im Abendlande als *opus anglicum* grosse Verbreitung fand. Es bestand nämlich diese technische Machweise in einer Verbindung der Goldschmiede- und Schmelzkunst mit Perl- und Goldstickereien.[1]) Diese effektvolle Verzierungsweise, zuweilen auch *opus hibernicum* genannt, tritt an den vorderen, reichverzierten Besatzstücken des Kaisermantels deutlich zum Vorschein. Fast gewinnt es den Anschein, als ob dieses im spätern Mittelalter sogenannte englische Werk vom Orient her und zunächst von den maurisch-sicilianischen Kunststickern und Schmelzwirkern Palermo's seinen Ausgang genommen hätte.

Die für unsern Zweck bedeutsamste Zierde bilden jedoch zwei goldene Agraffen — *monilia* — in liegender Vierpassform mit einem Durchmesser von 8 cm. Diese stattlichen Pektoralschilde, mit reichen Zellenschmelzen besetzt, befinden sich, in durchaus gleicher Ornamentation wiederkehrend, auf jeder Seite des kaiserlichen *paludamentum* und dürfen als Analogien zu den *lati clavi* betrachtet werden, mit denen die Kaisergewänder der Byzantiner bereits seit den Tagen

---

[1]) Im Schatz des Domes von Halberstadt finden sich mehrere liturgische Ornamente des 13. Jahrhunderts vor, die ähnliche Verzierungen als *opera anglica* erkennen lassen.

Justinian's bis auf die Zeit Constantin's VII. nach altem Herkommen verziert zu werden pflegten.

Zur kurzen Besprechung der Zellenschmelze an diesen Pektoralschilden übergehend, bemerken wir, dass in den Musterungen derselben wiederum arabisch-geometrische Formen deutlich zum Vorschein treten. Die ärarischen Goldschmiede Palermo's haben nämlich zur Anbringung der prächtigen Zellenschmelze zwei gleiche Quadrate, von breiten Goldstreifen gebildet, so übereinander gelegt, dass dadurch nach aussen hin ein achteckiger Stern gebildet wird. Von einem Centralkreise ausgehend (vgl. Tafel XVI, Figur 1), haben die Emailleurs acht breite goldene Stäbe nach den Seiten der beiden Vierecke ausstrahlen lassen, wodurch acht kleinere fünfeckige Felder gebildet werden. Die acht Spitzen dieser Sternformation ergeben wieder acht kleinere Dreiecke. Die Sternbildung wird von einem breiten, flachen Goldstreifen in Kreisform umrahmt, wodurch abermals acht grössere Kreisausschnitte entstehen. So stellten sich also im Ganzen 24 kleinere Flächen dem Emailleur dar, die er mit den zierlichsten Schmelzen in 6 verschiedenen Farben ausgefüllt hat. Die innere, kleinste Kreisrundung dieser beiden *monilia* ist kreuz- und herzförmig mit Zellenschmelzen gemustert, deren Ausmündungen mit *fleurs de lis* bekrönt sind.

Es entstehen nun hier die nicht schwer zu lösenden Fragen: Wann, wo und für welche Zwecke wurde der vorliegende Kaisermantel mit seinen vielen eingeschmelzten Ornamenten angefertigt? Glücklicherweise giebt die im untern Rande mit Goldfäden eingestickte, kufische Inschrift deutlich Zeit und Herkommen dieser prachtvollen Leistung sicilianischer Goldschmiede- und Schmelzkünstler an. Diese hochtrabende, arabische Monumentalschrift,

welche den unteren, halbkreisförmigen Saum des Prachtgewandes ausfüllt, lautet zu Deutsch wie folgt:

Dieser Mantel gehört „zu dem, was gearbeitet worden ist in der königlichen Werkstätte, in welcher das Glück und die Ehre, der Wohlstand und die Vollendung, das Verdienst und die Vortrefflichkeit ihren Wohnsitz haben, die sich einer guten Aufnahme und eines herrlichen Gedeihens, grosser Freigebigkeit und hohen Glanzes, Ruhmes und prächtiger Ausstattung, sowie der Erfüllung der Wünsche und Hoffnungen erfreuen mag und wo die Tage und Nächte in Vergnügen verfliessen mögen, ohne Aufhören und Veränderung mit Ehre, Anhänglichkeit und fördernder Theilnahme, in Glück und Erhaltung der Wohlfahrt, Unterstützung und gehöriger Betriebsamkeit in der Hauptstadt Siciliens i. J. 528.“

Nach christlicher Zeitrechnung trifft dieses Jahr der Hegira mit dem Jahre 1133 zusammen. Der eben citirten Inschrift zufolge steht es also fest, dass das in Rede stehende *paludamentum* in dem königlichen Gazophylacium zu Palermo angefertigt worden ist und zwar drei Jahre später, nachdem Roger II. vom Gegenpapste Anaklet II. mit dem Königreiche Sicilien belehnt worden war. Es liegt also der Schluss nahe, dass auf Befehl Roger's II., eines Neffen von Robert Guiskard, das in Rede stehende königliche Prachtgewand in der Hofmanufaktur zu Palermo, dem französischerseits sogenannten *Hôtel de tiraz,* zu einer Zeit angefertigt worden ist, als in dieser königlichen Manufaktur noch ausschliesslich arabisch-sarazenische Kunststicker und Goldschmiede die Feierkleider für den Hof der Normannenkönige herstellten. Da bereits seit dem Beginne des 9. Jahrhunderts die Sarazenen von der Insel Sicilien theilweise Besitz genommen und sich der Hauptstadt Palermo bemächtigt hatten, so dürfte

es keinem Zweifel unterliegen, dass die Gold- und Perlstickerei, desgleichen die Herstellung von Schmelzarbeiten in der ärarischen Werkstätte zu Palermo bereits längere Zeit für Ausstattung der Feierkleider sarazenischer Khalifen mit Vorliebe geübt worden ist. Weder von Professor Kondakow noch auch von anderen archäologischen Schriftstellern ist die Behauptung aufgestellt worden, dass die Sarazenen, deren Kunsttechnik bereits im 10. Jahrhundert in Syrien und Spanien einen hohen Grad der Entwickelung erreicht hatte, die Kenntniss, Zellenschmelze herzustellen, von den Byzantinern entlehnt hätten. Vielmehr sprechen Wahrscheinlichkeitsgründe entschieden dafür, dass die Sarazenen aus ihrem Heimathlande, dem Orient, diese Kunst nach Sicilien überbracht haben.

Professor Kondakow erwähnt in wenigen Worten, dass auch das kaiserliche Untergewand in dunklem, violenfarbigem Purpur, mit welchem die deutschen Kaiser in Rom bekleidet wurden, durch aufgesetzte goldene Zellenschmelze an den Ausmündungen der Aermel verziert sei. Derselbe nennt irrthümlich dieses Ornatstück „Dalmatika“, obgleich wir in der Ausgabe der deutschen Reichskleinodien dieses kostbare Untergewand im Gegensatz zu der reichgestickten, byzantinischen Dalmatika, heute aufbewahrt in St. Peter zu Rom, ausdrücklich als Tunicelle oder *tunica talaris*, auf ältere Krönungsurkunden gestützt, richtig bezeichnet haben. Dieses purpurne Untergewand, vertretend den eng anliegenden schwarzen Talar, wie ihn die lateinische Geistlichkeit trägt, lässt an dem untern Saume — *lora in circuitu* —, desgleichen an der Ausmündung der Aermel denselben hochrothen kaiserlichen Purpurstoff — *oxyblatha* — in der gleichen Musterung erkennen, wie derselbe auch an dem Grundstoffe des königlichen Mantels ersichtlich ist, der, wie

auf Seite 301 bemerkt, für Roger II. i. J. 1133 in dem palermitanischen Gewandhause angefertigt worden ist. Mithin haben auch in derselben Zeit und in derselben höfischen Werkstätte die 24 eingeschmelzten Goldornamente Entstehung gefunden, mit welchen die beiden ausmündenden Ränder der Aermel auf's reichste verziert sind (vgl. Tafel XVII). Auch diese 24 Zellenemails an der in Rede stehenden kaiserlichen *tunica talaris* stimmen in ihrer geometrischen Anordnung und Verzierungsweise durchaus mit den viereckigen eingeschmelzten Goldblechen überein, welche an den vorderen Aurifrisien des Kaisermantels, 36 an der Zahl, ersichtlich, auf Seite 298 besprochen, sowie auf Tafel XVI, Figur 2, abgebildet worden sind. Betrachtet man diese reichen, eingekapselten Zellenschmelze auf Tafel XVII näher, so drängt sich die Vermuthung auf, dass viele jener ornamentalen Zellenemails, wie sie sich stellenweise im Abendlande heute noch vorfinden, nicht allein aus Byzanz, sondern auf leichterm und kürzerm Wege von Sicilien aus durch norditalienische Kaufherren über die Berge nach Deutschland gelangt und als *plicae aureae smaltae* zu kirchlichen und profanen dekorativen Zwecken Verwendung gefunden haben.

H. Kaiserliche Handschuhe.

Tafel XVIII.

In dem epochemachenden Werke Swenigorodskoï's, das sich zur Aufgabe gestellt hat, die Geschichte der byzantinischen Zellenschmelze an der Hand der heute noch im christlichen Morgen- und Abendlande erhaltenen Originale nachzuweisen, werden von Professor Kondakow unter dem Stichworte „Regalien und priesterlicher Schmuck" die textilen Krönungsgewänder altdeutscher Kaiser auf Seite 254 hinsichtlich ihres Emailschmuckes

eben im Vorbeigehen berührt. Dieses Stichwort ist jedoch insofern unrichtig, als die Kaiser bei feierlicher Krönung nicht mit einem priesterlichen Ornat, zu welchem ja vorzugsweise das Messgewand — *casula* — gehört, bekleidet wurden. In den alten Krönungsmatrikeln der deutschen Kaiser führen nämlich die textilen Ornate die Bezeichnung: *indumenta pontificalia imperialia.* Darunter sind nur jene Gewänder zu verstehen, die der Bischof bei liturgisch vorgeschriebenen Handlungen, nicht aber bei Feier der h. Messe auch heute noch zu tragen pflegt.

Als letzte kaiserliche Insignie wurde dem *Consecrandus* vom *Consecrator* die Kaiserkrone aufgesetzt, innerhalb welcher sich ein textiles Kronhäubchen — *pileus* — mit den *fanones* befand. Dieser *pileus* wurde am Schlusse des Mittelalters zu einer Inful in der Art ausgebildet, dass zu beiden Seiten des Kronbügels die beiden *cornua* einer Miter emporstiegen. Auf diese Weise waren von den bischöflichen *sandalia* und *caligae* bis zu dem *pileus* der Krone in Form einer kleinen Miter die *indumenta imperialia* des Kaisers den bischöflichen *pontificalia* nachgebildet.

Zur Vervollständigung der *pontificalia imperialia* sind in letzter Reihe die Handschuhe zu erwähnen, mit welchen bekleidet der Kaiser bei feierlicher Krönung den Reichsapfel entgegennahm. Wir haben es versucht, in dem Werke der deutschen Reichskleinodien als Titelbild genau nach den Krönungsceremonialien Karl V., bekleidet mit sämmtlichen Pontificalornaten und Kleinodien, polychrom darzustellen. Auf diesem Bilde, desgleichen auf Tafel IV, sind auch die kaiserlichen Sandalen ersichtlich, von denen Kondakow irrthümlicherweise annimmt, dass sie ebenfalls mit Zellenschmelzen besetzt seien. Es ist dies nicht der Fall, sondern die in Gold gewirkten

Aurifrisien dieser Sandalen, mit den Darstellungen von Sirenen gemustert, sind ein *opus pectinis,* nicht *acus;* diese eingewebten Darstellungen der Sirenen haben bei einer vorübergehenden Besichtigung auf den russischen Gelehrten den Eindruck von Zellenschmelzen gemacht.

Die Handschuhe hingegen, zu deren kurzer Besprechung wir im Folgenden übergehen werden, zeigen eine reiche Ausstattung mit Zellenschmelzen, die in der Musterung und in der Farbenskala zum Beweise dienen, dass sie nicht in den Tagen der Normannenkönige Siciliens, sondern in den Zeiten ihrer unmittelbaren Nachfolger, der letzten hohenstaufischen Kaiser, in der königlichen Werkstätte zu Palermo wahrscheinlich für die Zwecke der Krönung Entstehung gefunden haben. Die innern Flächen dieser *chirothecae,* wie sie auch der Bischof *in pontificalibus* trägt, zeigen mit cyprischen Goldfäden flach gestickte, stilisirte Pflanzenornamente und inmitten derselben je einen grossen einköpfigen Kaiseradler, der, wie immer in sicilianischen Ornamenten, von einem Nimbus umgeben ist. Der reichste Schmuck entfaltet sich hingegen auf der Oberfläche der Handschuhe, und hier erblickt man, wie dieses auch unsere Abbildung auf Tafel VIII der deutschen Reichskleinodien, desgleichen auf Tafel XVIII im Anhange erkennen lässt, in Verbindung mit Gold- und Perlstickereien eine Anzahl von Zellenemails, die als *émaux de plique* sowohl auf den Fingern der Handschuhe als auch auf den obern Handflächen symmetrisch vertheilt sind. Anstatt des Ringes, welchen der Bischof bei Pontifikalämtern über die Chirotheken anlegt, sind die kaiserlichen Handschuhe an zwei Fingertheilen mit aufgesetzten Zellenschmelzen in Form von Ringen verziert, auf welchen in Email die zierlichen

Darstellungen von Sirenen, als lokale Anspielungen auf die sicilianische Meerenge, wiedergegeben sind. Was die Emailfarben betrifft, mit welchen die Schmelzkünstler Palermo's diese allegorischen Repräsentanten der Meerenge von Messina, des alten *fretum Siculum*, ausgestattet haben, so macht sich an diesen Zellenschmelzen eine Skala von nur vier Farbtönen geltend, nämlich ein ziemlich translucider, fleischfarbiger Ton für den Oberkörper der Sirenen, ein abgetöntes Weiss für den fischschuppigen Leib, ein dunkles Blau für den Tiefgrund und endlich ein Roth für das Pflanzenwerk. Auf der mittleren Handfläche unterhalb des Emailbildes der Sirene erblickt man auf einem fünfeckigen Schildchen das Halbbild eines Engels in schwarzen Umrissen auf goldenem Fond. Der Tiefgrund dieser Verzierung ist in der bekannten Schwarzmanier — *niello* — ausgefüllt. Zu beiden Seiten dieses aufgesetzten Goldbleches ersieht man in weissem, rothem und grünem Zellenschmelz je einen Vogelkopf, anscheinend einem Adler oder einem Fasan angehörend; wahrscheinlich gehören hierzu die Flügel, welche unter diesen Köpfen in blauem, rothem und weissem Email auf rothem Purpurstoff aufgenäht und gleich den Kopfbildungen von Lotperlen eingefasst sind (vgl. Tafel XVIII). Als wirksames Ornament, mit eingelassenen Zellenschmelzen verziert, macht sich auf den äussern Flächen der beiden Handschuhe je eine stattliche *fleur de lis* in Goldblech geltend, wie solche in sicilianischen Ornamenten aus dem Schluss des 12. und Beginn des 13. Jahrhunderts häufiger angetroffen werden. Diese stattlichen Lilien sind ebenfalls von Lotperlen eingefasst und abgegrenzt, wie diese auch an sämmtlichen *émaux cloisonnés* auf den Oberflächen der Handschuhe ersichtlich sind. Neben den vielen Edelsteinen, Rubinen, Saphiren,

Smaragden, welche, symmetrisch vertheilt, die Oberflächen der Handschuhe verzieren, sind als letzter Schmuck zu rechnen die untern Einfassungsborten, von Perlschnüren gebildet, innerhalb welcher ebenfalls wieder Edelsteine, von Perlen eingefasst, abwechselnd mit aufgesetzten emaillirten Goldblechen auftreten. Die stilisirten Laubornamente innerhalb dieser im Vierpass geformten Goldbleche, welche sechsmal an jeder Randeinfassung wiederkehren, zeigen den nämlichen Farbenschmuck und die gleiche Stilisirung, wie solche sich auch in den goldenen, ebenfalls von Perlen eingefassten Vierpässen am Kronhäubchen der Constanze II., der Gemahlin Friedrich's II., desgleichen auch an dem sicilianischen Ceremonienschwert, geltend machen. Die Folgerung ist daher nicht von der Hand zu weisen, dass sowohl die kaiserlichen Handschuhe und das Kronhäubchen der „aragonischen Constanze“ (vgl. Tafel II) als auch das kaiserliche Ceremonienschwert (abgebildet auf Seite 294) in der königlichen Werkstätte, dem *Hôtel de Tiraz* zu Palermo, in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts im Auftrag Kaiser Friedrich's II. hergestellt worden sind.

I. Die kaiserlichen Armspangen — *armillae* —.

Im Vorhergehenden sind der Reihe nach die metallischen und textilen Insignien und Ornatstücke der deutschen Kaiser, mit besonderer Rücksicht auf die vielen an denselben befindlichen Zellenschmelze, besprochen und durch Abbildungen erläutert worden; es erübrigt noch, als nachträgliche Ergänzung zu den metallischen kaiserlichen Kleinodien, in Kürze auf jene merkwürdigen Armspangen hinzuweisen, die bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts unter den übrigen *indumenta pontificalia imperialia* zu Nürnberg von Reichs wegen aufbewahrt

wurden und die unser Vorgänger, Christoph von Murr, am Abschluss des vorigen Jahrhunderts noch im Schatze der Heiligen-Geist-Kirche zu Nürnberg gesehen und in seinem Werke abgebildet und beschrieben hat.[1]) Leider sind diese beiden *armillae* mit sieben andern Ornatstücken verloren gegangen, als die Reichskleinodien von der Flucht nach Ungarn durch Reichsfreiherrn von Hügel, nach dem Frieden von Leoben, in die Kaiserburg zu Wien zurückgeführt und dem letzten gekrönten Kaiser, Franz II., übergeben worden sind.

Diese seltenen *bugae*, einzig in ihrer Art, waren nicht mit *émaux cloisonnés* verziert, sondern dieselben waren als Seitenstücke zu jenen vortrefflichen Grubenschmelzen — *émaux champlevés* — zu rechnen, welche heute noch in Klosterneuburg bei Wien aufbewahrt und als Werke des lothringischen Meisters Niclas von Verdun[2]) bewundert werden.

Auf einem Tiefgrund von blauem Email ersah man auf der einen *armilla* die Darstellung der Geburt des Herrn, auf der andern die auf der folgenden Seite abgebildete Darstellung der Aufopferung im Tempel.

Indem wir auf die ausführliche Beschreibung in unserm Werke der deutschen Reichskleinodien auf Seite 9—10 des Anhanges verweisen, sei hier nur im Vorbeigehen darauf aufmerksam gemacht, dass diese Armspangen in einer Grösse von 14,4 : 19,6 cm zu den künstlerisch vollendetsten Grubenschmelzen zu rechnen waren, die gegen Schluss des 12. Jahrhunderts, wahrscheinlich von nieder-lothringischen Schmelzwirkern, hergestellt worden sind.

---

[1]) Beschreibung der Reichsinsignien und Heiligthümer, von Ch. G. von Murr, Abbildungen von Delsenbach.

[2]) Vgl. das einschlagende Werk von Camesina und Heider: Der Niello-Altar des Meisters Niclas von Verdun in Klosterneuburg.



Kaiserliche Armspange in Grubenschmelz (heute nicht mehr vorfindlich).

Wir haben auf das ehemalige Vorhandensein und die Abbildungen dieser kaiserlichen Armspangen hinzuweisen nicht unterlassen, weil wir hoffen, die Zeit werde nicht mehr ferne sein, dass, dem anregenden Vorgange Sr. Excellenz Dr. Alex. von Swenigorodskoï nachkommend, auch deutscherseits ein mit Glücksgütern begabter Kunst- und Alterthumsfreund bereit sein wird, die Mittel zur Herausgabe eines Quellenwerkes zur Klarstellung der Geschichte der abendländischen Grubenemails zu spenden, in einem solchen Umfange und von solcher Gediegenheit, wie das Swenigorodskoï'sche monumentale Werk die Geschichte der byzantinischen Zellenemails behandelt hat.

XI.

Westliches und nördliches Abendland.

A. Niederländisches Limburg.

1. Reliquienkreuz des Erzbischofs Egbert, im Schatze von St. Servatius zu Maestricht.

Nachdem in dem vorliegenden Supplement zu dem Werke Swenigorodskoï die abendländischen Zellenschmelze, die sich heute in Italien, insbesondere aber im Deutschen Reiche und in Oesterreich-Ungarn noch zahlreich erhalten haben, eingehender besprochen und theilweise durch Abbildungen erläutert worden sind, sollen im Folgenden nur in gedrängter Kürze jene Zellenemails der Reihe nach namhaft gemacht werden, die sich heute nur vereinzelt in verschiedenen Ländern des westlichen und nördlichen Europa's vorfinden. Dass von unserer Seite diese Zellenemails nur transitorisch behandelt werden, dürfte schon darin Begründung finden, dass in den letzten Jahrzehnten von

russischen, französischen und englischen Archäologen diese zerstreut vorfindlichen Schmelzwerke zum Gegenstande wissenschaftlicher Untersuchungen gemacht worden sind. Nur die Zellenschmelze in den alten Stiftskirchen St. Servatius und Unserer Lieben Frau zu Maestricht, in der holländischen, ehemals zum Deutschen Reich gehörigen Provinz Limburg, sollen, da dieselben durch unsere monographische Beschreibung[1]) nur in engern Kreisen bekannt geworden sind, im Folgenden näher in Betracht gezogen werden.

In dem alten *Traiectum ad Mosam,* dem heutigen Maestricht, nur wenige Stunden von Aachen, der ehemaligen Hauptstadt Niederlothringens, entfernt, hatten bereits vor dem 10. Jahrhundert zwei Hochstifte einen hohen Grad der Entwicklung und Blüthe erreicht. Es waren die Stiftskirchen des h. Servatius und Unserer Lieben Frau. Gleichwie das kaiserliche Krönungsstift zu Aachen seit der Karolingerzeit durch die Gunst der deutschen Kaiser in den Besitz eines reichhaltigen Kunst- und Reliquienschatzes gelangt war, so erfreuten sich auch diese beiden eben gedachten Stiftskirchen eines umfangreichen Schatzes seltener Reliquien und Kleinodien, der im Laufe des Mittelalters durch fromme Schenkungen bedeutend vermehrt worden war. Beim Einbruch der französischen Revolution brachte das Aachener Krönungsstift seine Reliquien- und Kunstschätze nach Paderborn in Sicherheit. Diese glückliche Flucht nach Westfalen ist Ursache gewesen, dass Aachen einen *thesaurus sacer* heute noch besitzt, der seinesgleichen im Abendlande

---

[1]) Der mittelalterliche Kunst- und Reliquienschatz zu Maestricht, aufbewahrt in den ehemaligen Stiftskirchen des h. Servatius und Unserer Lieben Frau daselbst, von Dr. Fr. Bock und Thesaurar Willemsen. Düsseldorf, L. Schwann, 1872.

nicht findet. Leider fassten die Stiftsherren von St. Servatius in Maestricht den Beschluss, die Reliquien und Kleinodien der Stiftskirche, statt dieselben ebenfalls über den Rhein zu flüchten, mit dem Vorbehalte zu theilen, dass die einzelnen Werthstücke der Kirche zurückerstattet werden sollten, sobald geordnete Zeitverhältnisse wieder eintreten würden.

Unter jenen werthvollen Reliquien, die nach Rückkehr ruhiger Zeiten dem Schatze der Servatiuskirche seit den zwanziger Jahren theilweise wieder zurückerstattet worden sind, ist mit Abrechnung des berühmten Reliquienschreins des h. Servatius, eines *unicum* der kirchlichen Goldschmiedekunst in den Niederlanden, besonders ein goldenes Reliquienkreuz hervorzuheben, dessen *crucifixus* aus Elfenbein geschnitzt ist (vgl. Abbildung auf Seite 313). Dasselbe bietet für unsere nächstliegenden Zwecke ein besonderes Interesse, weil die Umrandungen dieses Kreuzes mit zahlreichen *émaux de plique* kunstvoll verziert sind und dasselbe, geschichtlichen Nachrichten zufolge, aus den Tagen des grossen Erzbischofs Egbert von Trier als Geschenk desselben herrührt. Zweifelsohne hat dieses reich verzierte Kreuz in seiner Schule an St. Maximin in Trier Entstehung gefunden, wo auch die Kapsel zur Aufbewahrung des h. Nagels[1]) und der Andreasaltar[2]) angefertigt worden sind. Was die Nachricht betrifft, dass dieses goldene Kreuz als Geschenk von dem gebefreudigen Erzbischof Egbert herrührt, so ist darauf hinzuweisen, dass das reichbegüterte Stift von St. Servatius der Jurisdiktion desselben unterstand. Ferner zeigt sich eine auffallende Uebereinstimmung der Elfenbeinskulptur mit jener ebenfalls in Elfenbein geschnitzten Christusfigur an dem Frontaleinband von Echternach, heute auf-

[1]) Abbildung Tafel V, Beschreibung Seite 106—115.
[2]) Abbildung Tafel III und IV, Beschreibung Seite 93—106.



Reliquienkreuz mit Zellenschmelzen des Erzbischofs Egbert, in St. Servatius zu Maestricht.

bewahrt in dem herzoglichen Museum zu Gotha, der im Auftrage der Kaiserin Theophania in der Trierer Werkstätte unter Leitung Egbert's für die St. Willibrordus-Abtei zu Echternach angefertigt worden ist. Ferner weisen die in dem Kreuze enthaltenen Reliquien auf trierische Heiligen hin, deren irdische Ueberreste seit den Tagen Egbert's bis zur Stunde in den Kirchen der alten *Treviris* ehrfurchtsvoll aufbewahrt werden. Unter diesen Reliquien, aus trierischen Kirchen herstammend, werden auf der Kehrseite des Kreuzes, in Grossbuchstaben erhaben in Goldblech getrieben, näher bezeichnet unter andern: *[Reliquiae] s. Laurentii: s. Felicis epi: s. Paulini epii: s. Cornelii pape: sci. Paulini diac.*

Was nun die kleinern Zellenschmelze betrifft, mit welchen die vier Kreuzesbalken gleichmässig eingefasst und umrahmt sind, so ist darauf hinzuweisen, dass diese *émaux de plique,* wie unsere beifolgende Abbildung dieses auf Seite 313 zu erkennen giebt, mit schmalen goldenen Kapseln abwechseln, in welchen sich jedesmal, von filigranirten Rändern umgeben, drei Edelsteine *à cabochon* befinden. An dem obern Kreuzbalken, wie auch an jedem der beiden Querbalken, ersieht man je drei eingekapselte Emailstreifchen, wohingegen an dem untern, grössern Kreuzbalken auf jeder Seite zwei längere Emailbändchen sich kenntlich machen; im Ganzen sind also die äussern Umrandungen mit 13 eingekapselten Zellenschmelzen verziert. Der Tiefgrund dieser zierlichen Emails ist abwechselnd blau und grün in durchschimmernden Farbtönen gehalten. Die kleinen, über Eck gestellten Vierpässe zeigen hingegen abwechselnd weisse, gelbe und türkisgrüne, undurchsichtige Schmelzfarben. Sowohl die transluciden als die opaquen Zellenschmelze stimmen in der Farbnüancirung durchaus überein mit den gleichen Schmelztönen an der Reliquienkapsel

Egbert's, abgebildet auf Tafel V und beschrieben auf Seite 106 ff. Leider fehlt heute an dem in Rede stehenden Reliquienkreuze im Schatze zu Maestricht ein grösseres Schmelzwerk auf dem obern Kreuzbalken; an Stelle desselben ersieht man jetzt eine offen gelassene Vertiefung in Goldblech, welche ehemals die Bestimmung trug, eine grosse Emailkapsel, ähnlich wie an den Essener Kreuzen, aufzunehmen. Wir glauben in der Annahme nicht fehlzugreifen, dass in dieser heute leeren Goldkapsel ehemals in Zellenschmelz der *titulus crucis* zu ersehen war, desgleichen die von einem Nimbus umgebene Hand des Vaters, die *dextra manus Dei omnipotentis,* welche an den Kreuzen des 9. und 10. Jahrhunderts selten an dieser Stelle fehlt.

Mit Grund lässt sich annehmen, dass in dem ehemals so reichhaltigen *thesaurus sacer ecclesiae Sti. Servatii* neben dem auf Seite 313 abgebildeten Reliquienkreuz wahrscheinlich auch noch andere Reliquiarien, mit Zellenschmelz reich ausgestattet, sich befunden haben, die von dem kunstsinnigen Egbert herrührten, der es liebte, befreundete Kirchen mit Geschenken zu bereichern, an welchen das *electrum,* d. h. die *adiectio vitri* als hervorragende Zierde niemals fehlte.

2. Reliquienkapsel mit byzantinischen Zellenschmelzen in der Kirche Unserer Lieben Frau zu Maestricht.

Von dem reichhaltigen Kunst- und Reliquienschatz, dessen Besitzes sich die einst reich begüterte Stiftskirche Unserer Lieben Frau zu Maestricht vormals rühmte, haben sich heute, infolge der grossen französischen Staatsumwälzung, nur verhältnissmässig wenige Kleinodien und Reliquien erhalten. Die Gestaltung und Verzierungsweise der noch jetzt vorfindlichen Reliquiarien dient zum Belege, dass dieselben infolge der Ein-

nahme Constantinopels im Jahre 1204 wahrscheinlich durch niederdeutsche Kreuzfahrer in das Abendland und später in den Schatz der Liebfrauenkirche zu Maestricht gelangt sind.

Das heute sehr decimirte *thesaurarium* der ebengedachten Stiftskirche bewahrte bis zu den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts noch drei kostbare Reliquiarien, die in ihrer Form und Ornamentation offenbar orientalischen Ursprung verriethen. Zu diesen *reliquiae transmarinae* sind zu rechnen ein merkwürdiges Horn, reich eingefasst mit deutlich ausgesprochen orientalischen Ornamenten, ferner das *encolpium Constantini Magni,* in Gestalt eines goldenen Diptychons, und endlich eine merkwürdige Reliquienkapsel, der Tradition nach Weihrauchkörner von den Geschenken der h. drei Könige enthaltend. Professor Kondakow scheint dieses letztere seltene Schmelzwerk im Schatze der Liebfrauenkirche zu Maestricht nicht gesehen zu haben, sonst würde er dieses offenbar byzantinische Meisterwerk der Emailkunst nicht in einem kurzen Satze im Vorbeigehen berührt und nicht dem 12. Jahrhundert, sondern der letzten Hälfte des 11. zugewiesen haben. Auch würde der gelehrte Autor ohne Zweifel die hagiographische Bedeutung dieses merkwürdigen Bildwerkes in Email mehr gewürdigt und die *Panagia* nicht, wie in der deutschen Uebersetzung steht, als „Orantin" bezeichnet haben. Unserer vollen Ueberzeugung nach gehört dieses Reliquiar, beifolgend auf Seite 317 in natürlicher Grösse wiedergegeben, zu den sowohl in der griechischen wie in der lateinischen Kirche seltenen *εἰκόνες*, welche die *μήτηρ θεοῦ* im Halbbilde darstellen, wie sie mit erhobenen Händen der Ankunft des Erlösers entgegensieht. Die ebenfalls in Email abgebildete kleine Halbfigur des Erlösers ist in der obern Ecke in jugendlicher Gestalt mit gekreuztem Nimbus ersichtlich. Es ist

also in diesem Schmelzwerk gleichsam im Bilde verkörpert das Geheimniss der Menschwerdung des Herrn, das nach Angaben der Kirchenväter bei Verkündigung des Engels vollzogen worden ist. Die italienische und altdeutsche Malerei pflegte seit



Reliquienkapsel mit Zellenschmelzen, in der Kirche Unserer Lieben Frau zu Maestricht.

dem 14. Jahrhundert den Moment der Incarnation, das *„verbum caro factum est“*, bildlich so darzustellen, dass statt der Figur des segnenden Christus (vgl. die hier befindliche Abbildung) ein kreuztragendes *bambino* vom Himmel zur betenden

allerseligsten Jungfrau herniederstieg. Wir hätten gewünscht, dass Professor Kondakow, als kundiger Ikonograph, bei Erwähnung der seltenen Darstellung an dem Schmelzwerk von Maestricht weiter ausgeführt hätte, ob und an welchen Stellen im Orient ähnliche Darstellungen der Menschwerdung des göttlichen Wortes sich heute noch vorfinden. Leider fehlen in der äussern Umrandung der Reliquienkapsel grössere Partien der auf blauem Fond in weissem Schmelz auftretenden Inschrift in griechischen Grossbuchstaben, wodurch dieselbe heute durchaus unleserlich geworden ist. Jedenfalls würde die vollständige Inschrift den Schlüssel zur Erklärung der selten vorkommenden Darstellung geboten haben.

Labarte scheint die emaillirte Reliquienkapsel im Schatze der heutigen Pfarrkirche zu Maestricht, die der deutsche Uebersetzer des Werkes Swenigorodskoï's irrthümlich als „Dom" bezeichnet, genauer besichtigt zu haben. Derselbe geht jedoch nicht auf die hagiographische Bedeutung der Darstellung ein, sondern beschränkt sich darauf, die Emailfarben des Halbbildes näher anzugeben, dass nämlich das Obergewand der mit erhobenen Händen betenden Figur dunkelblau erscheint, wohingegen das Untergewand in Hellblau wiedergegeben ist. Den Nimbus bezeichnet Labarte[1]) richtig als in durchleuchtendem, grünem Schmelz gehalten, die Incarnationstheile als rosenfarbig; in Wirklichkeit aber sind die letztern fleischfarbig. Der französische Archäologe übergeht es, die Einfassungsränder des Obergewandes und die Ornamentation derselben in vielfarbigem Schmelz anzudeuten, ebenso die reichen Borten an den Ausmündungen der Aermel.

---

[1]) Vgl. Jules Labarte, *Histoire des arts industriels, Paris 1864, tom. II, pag. 102.*

Wenn auch das Reliquiar der Liebfrauenkirche von Maestricht hinsichtlich seiner Emaildarstellungen nicht jenen hohen Kunstwerth beanspruchen kann, welcher den vielen Figuren der berühmten Sammlung Swenigorodskoï zuzusprechen ist, so ist doch daran festzuhalten, dass das vorliegende Schmelzwerk zu der Kategorie jener in der Technik vollendeten *émaux cloisonnés* zu rechnen ist, wie solche an den ältern Theilen der Emails an der *Pala d'oro* zu Venedig und an dem prachtvollen Frontaleinband in der Bibliothek zu Siena[1]) ersichtlich sind.

Ob die auf der hintern Seite als Basrelief in Silber getriebene Darstellung der Verkündigung des Engels mit dem eben beschriebenen Bilde der *Panagia* der Zeit nach übereinstimmt, lassen wir dahingestellt sein. Diese letztgedachte Darstellung scheint nicht den künstlerischen Werth des so eben behandelten Emailbildes beanspruchen zu können und dürfte vielleicht der Zeit nach jünger anzusetzen sein.

Die in schwarzem Email vertieft eingelassene Inschrift auf der Kehrseite lautet ohne Abkürzungen:

Ἀρ(χάγγελος) Γαβ(ριήλ) — χέρε, κεχαρητομένη,
ὁ Κύ(ριος) μετὰ σοῦ.

3. *Encolpium* Kaiser Constantin's des Grossen aus der Liebfrauenkirche zu Maestricht.

Tafel XIX.

Im Reliquienschatze der Basilika von St. Peter zu Rom wird heute eine goldene Staurothek aufbewahrt, die in einem mit Zellenschmelzen reich verzierten Diptychon eine grosse

---

1) Vgl. Jules Labarte, Abbildung und Beschreibung im Album, Tafel 101.

Partikel des h. Kreuzes birgt. Eine glaubwürdige Tradition berichtet, dass Kaiser Constantin der Grosse diese Kreuzreliquie als *encolpium* getragen habe. In dem Werke der deutschen Reichskleinodien haben wir dieses goldene Reliquiar auf Tafel XX, Figur 28, in natürlicher Grösse vielfarbig abgebildet und auf Seite 115—117 ausführlich beschrieben.

Da die Kunst- und Reliquienschätze von St. Peter im Laufe der Jahrhunderte mehrmals geplündert und besonders im 16. Jahrhundert unter Karl V. durch den Connétable von Bourbon stark decimirt worden sind, so freuten wir uns, bei unserm vorletzten längern Verweilen in Rom als einzigen Repräsentanten von byzantinischen Schmelzwerken im vatikanischen Schatze das Brustkreuz Constantin's des Grossen in einem goldenen Klappaltärchen, mit Zellenschmelzen reich verziert, vorzufinden. In dem Werke der deutschen Reichskleinodien haben wir auf Seite 117 die Vermuthung ausgesprochen, dass dieses byzantinische Reliquiar gleich der ebendaselbst aufbewahrten kaiserlichen Dalmatika, einem ältern patriarchalischen *σάκκος*, bei den Krönungsfeierlichkeiten deutscher Kaiser als *encolpium* in Gebrauch genommen worden sei. Bei der Rückkehr nach Deutschland hatten wir Gelegenheit, Alterthumsfreunden in Maestricht Text und Abbildung der deutschen Reichskleinodien vorzulegen. Bei dieser Veranlassung wiesen wir auch auf die Abbildung und Beschreibung der vatikanischen Staurothek hin. Der anwesende damalige Pfarrer der Liebfrauenkirche bemerkte bei der Vorzeigung der Constantinischen Staurothek zu unserer nicht geringen Verwunderung, dass diese nicht von deutschen Kaisern bei der Krönung getragen worden sei, sondern bis zum Jahre 1837 dem Schatze der Liebfrauenkirche zu Maestricht als grösstes Kleinod angehört habe. Von demselben Pfarrer

wurde uns ferner mitgetheilt, dass ein limburgischer Graf, es ist nicht bekannt, ob mit Einwilligung des Kirchenvorstandes, bei Gelegenheit einer Romreise im Jahre 1837 dasselbe von der Liebfrauenkirche übernommen habe, um es dem damaligen Papste überreichen zu können. Dass in Wirklichkeit dieses kostbare Diptychon der Liebfrauenkirche angehört habe, dafür spricht auch der Umstand, dass in einem Manuskript der gedachten Stiftskirche dieses *encolpium* unter den Schätzen der Liebfrauenkirche angeführt und näher beschrieben wird. Zwar hat der Vorstand der gedachten Kirche Veranlassung genommen, in den letzten Jahrzehnten bei der römischen Kurie das Gesuch um Rückerstattung des alterthümlichen Reliquiars zu stellen. Das Gesuch hatte aber nicht den gewünschten Erfolg; um jedoch die Maestrichter Liebfrauenkirche für den Verlust in etwa zu entschädigen, wurde ihr vor einigen Jahren von Rom aus eine Reliquienmonstranz von vergoldetem Silber zum Geschenk übersandt, welche freilich, in den Formen des modernen italienischen Stiles gehalten, nicht im mindesten als Aequivalent für das unvergleichliche Diptychon mit seiner verehrungswürdigen Kreuzpartikel und seinen alterthümlichen Schmelzwerken betrachtet werden kann.

Was nun die Form und Verzierungsweise des Maestrichter byzantinischen Zweifalters betrifft, so ist darauf hinzuweisen, dass dieses Klappaltärchen, welches auf Tafel XIX in natürlicher Grösse mit aufgeschlagenen *valvae* abgebildet ist, auf den innern Seiten der beiden Flügelthüren in Goldblech acht halb erhaben getriebene Heiligenfiguren zu erkennen giebt, die durch dabei befindliche Inschriften näher bezeichnet werden. Auf der innern quadratischen Vertiefung ist links vom Beschauer das Standbild eines griechischen Kaisers *en relief*

veranschaulicht (vgl. Abbildung auf Tafel XIX). Die dabei befindliche Bezeichnung lautet: ὁ ἅγιος Κωνσταντῖνος. Auffallenderweise fehlt dem Standbilde Constantin's gegenüber die Darstellung seiner kaiserlichen Mutter Helena, die bei ähnlichen Diptychen mit Kreuzpartikeln an dieser Stelle immer wieder ersichtlich ist. Was die besonders grosse Partikel des h. Kreuzes betrifft, so ist hier hervorzuheben, dass dieselbe in eine besondere, ältere Goldkapsel vertieft eingelassen ist. Dieses primitive griechische Kreuz ist im Laufe des Mittelalters, anscheinend gegen Mitte des 12. Jahrhunderts, von einer zweiten, reichverzierten Einfassung ebenfalls in Form eines griechischen Kreuzes umschlossen worden. Die Umrandung dieses letztgedachten ornamentalen Kreuzes zeigt wieder jene treppenförmig gemusterten Zellenschmelze, wie sie von griechischen Emailleurs stereotyp bei Einfassungen von Reliquienkreuzen angewandt wurden. An den vier Balken des äussern emaillirten Kreuzes setzen sich gleichmässig vier grössere Kreise an, deren Tiefgrund mit blauem Schmelz ausgefüllt ist. Auf diesem durchscheinenden Fond sind in weissem, undurchsichtigem Schmelz griechische Grossbuchstaben, jedesmal in drei Reihen untereinander geordnet, zu erkennen, die folgende Lesung ergeben:

ὅρα τί καινὸν θαῦμα — καὶ ξένην χάριν.
χρυσὸν μὲν ἔξω — Χριστὸν ἐν δὲ σκόπει.[1])

Schau' welch' neues Wunder! Welch' seltsame Gnade!
Aussen siehst du Gold, drinnen aber Christus.

---

[1]) Da die erste Hälfte der griechischen Inschrift einen regelrechten Trimeter ergiebt, auch die zweite Hälfte einen metrisch richtigen Anfang zeigt, so darf man in den Schlussworten dieser zweiten Hälfte einen Irrthum vermuthen.

Sowohl die wenig korrekte Form der griechischen Versalien als auch der undurchsichtige weisse Schmelz derselben auf blauem Fond können als Charakteristikum dafür betrachtet werden, dass dieses *encolpium* zu Byzanz in dem Beginne des 12. Jahrhunderts angefertigt worden ist, als von Seiten byzantinischer Schmelzwirker mit Vorliebe griechische Inschriften in undurchsichtigem weissen Schmelz auf blauem Fond als Ornamente angewandt zu werden pflegten.

B. Belgien.

Lateinisches Patriarchalkreuz mit byzantinischen Zellenschmelzen zu Namur.

Tafel XX.

Soweit heute die archäologische Forschung reicht, besitzt Belgien nur noch ein einziges vortreffliches Werk der kirchlichen Goldschmiedekunst, das mit byzantinischem Zellenschmelze reich verziert ist; es ist dies eine *crux bipartita* in der Kirche der „*Soeurs de Notre Dame*" zu Namur. Ueberdies findet sich noch in der Lütticher Diöcese eine Anzahl von Reliquienschreinen, welche die Technik des gemischten Emails aufweisen. Dahin sind zu rechnen der Reliquienschrein des h. Remaclus zu Stablo,[1]) ferner die *châsse de la Ste Vierge* zu Huy, desgleichen ein kleinerer Reliquienschrein mit den Gebeinen der h. Oda in der von ihr gestifteten Kirche zu Amay bei Huy. Ausserdem besass die Kirche von Florenne noch bis vor kurzer Zeit ein äusserst kostbares Schmelzwerk, an welchem sich dem

---

[1]) Vgl. die Abbildung auf dem Titelblatt und die Beschreibung auf Seite 221—233.

Berichte eines Augenzeugen zufolge ebenfalls zahlreiche Ornamente in gemischtem Email befinden sollen.[1])

Um nun auf das oben erwähnte Patriarchalkreuz zurückzukommen, so ist zu bemerken, dass das Kreuz selbst mit seinem reichverzierten *tripes* nicht von der Hand jenes byzantinischen Goldschmiedes entstanden ist, der die acht *émaux de plique* angefertigt hat. Da nun Labarte irrthümlicherweise angiebt, dass der Fusstheil des Kreuzes aus dem 12. Jahrhundert herrühre, das Kreuz selbst jedoch einem byzantinischen Goldschmied des 10. Jahrhunderts zuzuschreiben sei, da ferner Professor Kondakow, ohne das Originalkreuz mit seinen vortrefflichen byzantinischen Zellenschmelzen gesehen zu haben, die unrichtigen Angaben Labarte's wiedergiebt, so haben wir uns veranlasst gesehen, nachträglich die Reise nach Namur anzutreten, um an Ort und Stelle durch Autopsie die Frage über Beschaffenheit, Zeit und Ort der Entstehung dieser *crux patriarchalis* klarzustellen.

Dem überaus freundlichen Entgegenkommen des Kanonikus Sosson, Direktor des Priesterseminars zu Namur, haben wir es zu danken, dass uns das prachtvolle Kreuz im Schatze der Kirche der *„Soeurs de Notre Dame“* zugleich mit den zahlreichen daselbst aufbewahrten unvergleichlichen Werken kirchlicher Goldschmiedekunst des *frater Hugo* vorgezeigt wurde.[2]) Nach eingehender

---

[1]) Leider ist diese *arca St. Mauri* vor wenigen Jahren für den geringen Preis von 7000 Franken an den Duc de Beauffort nach Prag verkauft worden. Wie verlautet, soll Adolf von Rothschild zu Paris dem jetzigen Besitzer eine Summe von mehr als 300000 Franken für das herrliche Schreinwerk vergeblich angeboten haben.

[2]) Diese Werke rühren aus dem ehemaligen Augustinerpriorat Oignies her und wurden in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts von *frater Hugo,* dem Bruder des Stifters Aegidius (Gilles) angefertigt, der wahrscheinlich einer begüterten Patrizierfamilie des Hennegau's angehörte.

Besichtigung des in archäologischen Schriften öfters besprochenen Kreuzes sind wir in der Lage, hier feststellen zu können, dass der reich konstruirte Fusstheil mitsammt dem darauf befindlichen Doppelkreuz von der Meisterhand des vorhin genannten Hugo von Walcourt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts herrührt und dass also das reichverzierte Doppelkreuz nicht eine Leistung byzantinischer Goldschmiede ist, wie Labarte annimmt.

Zur kurzen Beschreibung der acht Zellenschmelze übergehend, die *frater Hugo* an einem ältern griechischen Kreuze vorgefunden haben dürfte, sei hier hinzugefügt, dass auf der obern Ausmündung des Langbalkens in Zellenschmelz eine in der griechischen Kirche häufiger vorkommende Darstellung sich vorfindet, nämlich die sogenannte *ἑτοιμασία*, d. h. ein zur Feier der hh. Eucharistie vorbereiteter Altar mit darauf befindlichen *instrumenta sacrificii*, an welchem auch die Darstellung der *instrumenta Dominicae passionis* niemals fehlen. Der untere Abschluss des Langbalkens zeigt die Figur des Erzengels *Γαβριή*(*λ*.) Die Endpunkte der beiden Querbalken sind mit den Bildern verschiedener Heiligen verziert. Die dabei befindlichen Inschriften beginnen immer mit dem abgekürzten *Ὁ ἅγιος* und nennen die Heiligen *Ἰω*(*άννης*) *ὁ Θεόλογ*(*ος*), *Μάρκος, Πέτρος, Μαθεῖος*.

Den mittlern Theil des Langbalkens hat der oftgenannte Goldschmied mit zwei Medaillons in ovaler Form ausgestattet. Die darauf befindlichen Halbbilder tragen die Bezeichnungen: *Ὁ ἅγιος Παῦλος* und *Ὁ ἅγιος Παντελέμων*. Die sechs Emailbilder an den Ausmündungen der Kreuzbalken zeigen in Kreisform einen Durchmesser von 3,5 cm, die beiden ovalen dagegen eine Länge von 3,5 bei einer Breite von 2,8 cm. Hinsichtlich der Zahl

der Schmelzfarben sei bemerkt, dass im Ganzen acht verschiedene Farbtöne an den Halbbildern dieser Medaillons wahrnehmbar sind. Das Inkarnat stellt sich als fleischfarbiger, halbdurchsichtiger Schmelz dar; die Nimben geben bei drei Darstellungen ein durchsichtiges Smaragdgrün zu erkennen, während die schmalen Einfassungsborten derselben in rothem Schmelz durchgeführt sind. Bei den vier übrigen Halbbildern sind die Heiligenscheine dunkelblau — *opaque* — gehalten, ebenfalls mit rothen Einfassungsstreifchen. Noch sei darauf hingewiesen, dass, um die verschiedenen Altersstufen der Heiligen anzudeuten, drei derselben mit weissem, zwei mit schwarzem Haupthaar und Bärten und endlich Pantelemon und Gabriel bartlos dargestellt sind. Die übrigen Schmelzfarben vertheilen sich abwechselnd auf die Ober- und Untergewänder der Halbfiguren, während die transversallaufenden Namensbezeichnungen in dunkelrothem Schmelz auftreten.

Auffallend ist es, dass Labarte, obschon er das Original in Namur nicht gesehen zu haben scheint, in seinem kurzen Berichte über die Beschaffenheit des Patriarchalkreuzes angiebt, dass die eben beschriebenen Zellenschmelze dem 10. Jahrhundert angehören. Ein eingehender Vergleich mit den vielen im Abendlande befindlichen Zellenschmelzen byzantinischen Ursprunges hat uns die Ueberzeugung verschafft, dass diese zierlichen *émaux cloisonnés* mit ihrer reich entwickelten Farbenskala der ersten Hälfte, spätestens der Mitte des 11. Jahrhunderts zuzuschreiben sein dürften.

Schliesslich sei noch hinzugefügt, dass auch in dem Werke Swenigorodskoï das Namurer Patriarchalkreuz in einer vorzüglichen Abbildung auf Seite 169 veranschaulicht ist, zugleich mit dem formschönen *tripes,* der in unserer Abbildung mit

Rücksicht auf die grössere Deutlichkeit der Zellenschmelze in Wegfall gekommen ist.

C. Frankreich.

1. Zellenemails in öffentlichen Sammlungen zu Paris.

Ueberschaut man die grosse Zahl der im Vorhergehenden näher beschriebenen morgenländischen und abendländischen Zellenschmelze, die sich noch in Italien, im Deutschen Reiche und in Oesterreich-Ungarn vor den Stürmen der letzten Jahrhunderte gerettet haben, so muss es auffallend erscheinen, dass sich heute in Frankreich nur verhältnissmässig sehr wenige *émaux cloisonnés* erhalten haben, welche durch ihre charakteristische Verzierungsweise orientalischen Ursprung bekunden. Und doch haben neben den Venetianern französische Kreuzritter auf den verschiedenen Kreuzzügen im Orient, namentlich aber bei der Einnahme von Constantinopel i. J. 1204, nicht gerade den kleinsten Theil der metallischen Kunstschätze und Reliquienbehälter aus den Schatzkammern der *Hagia Sophia* und der Kaiserpaläste am Goldenen Horn heimgeführt, wie dies aus den Berichten gleichzeitiger Schriftsteller zu entnehmen ist. In Uebereinstimmung mit dem Gesagten lässt sich auch aus alten Inventaren grösserer Kirchen und Abteien Frankreichs nachweisen, dass dieselben ehemals hervorragende Werke der kirchlichen Goldschmiedekunst besassen, die, mit *electrum* verziert, als *opera transmarina* d. h. als *oeuvres venues d'outre mer* bezeichnet werden. Leider ist der metallische Werth derselben Ursache gewesen, dass sie in den Stürmen der Revolutionen um die Wende des vorigen Jahrhunderts einem unrühmlichen Untergange anheimgefallen sind.

Da wir die seither besprochenen und durch Abbildungen in der vorliegenden Schrift erläuterten Zellenschmelze des Abendlandes an Ort und Stelle näher in Augenschein zu nehmen Gelegenheit hatten, die wenigen noch erhaltenen französischen *émaux cloisonnés* hingegen uns nur durch Abbildungen und Beschreibungen bekannt geworden sind, so glauben wir uns im Folgenden darauf beschränken zu können, diese letztern nur in Kürze der Reihe nach aufzuzählen, zumal dieselben von ausgezeichneten französischen Alterthumsforschern in den letzten Jahren eingehend besprochen und durch Abbildungen der archäologischen Wissenschaft nutzbar gemacht worden sind.

Beginnen wir die Aufzählung mit den in öffentlichen Museen und Privatsammlungen zu Paris heute noch vorfindlichen Schmelzwerken, wie sie von Labarte[1]) und Anderen namhaft gemacht werden. Unserm Gewährsmanne zufolge befinden sich zunächst in der früher sogenannten *Bibliothèque impériale* folgende durch Zellenschmelz verzierte Werke der Goldschmiedekunst, nämlich:

1. Frontaleinband eines Manuskriptes *(ms. suppl. latin., n. 1148)*. Die Ornamente an den Ecken dieses Frontale lassen undurchsichtig weissen, hellblauen und halbdurchsichtig grünen Schmelz erkennen. Champollion-Figeali, der eine Beschreibung des Manuskripts veröffentlicht hat,[2]) glaubt, dass diese Emails spätestens auf das 7. Jahrhundert zurückzuführen seien; diese Annahme dürfte jedoch den Resultaten der neuesten Forschungen nicht im mindesten entsprechen.

---

[1]) Jules Labarte, *Recherches sur la Peinture en émail. Paris 1856.* Seite 36 ff.

[2]) *Rev. arch., 2e année, p. 89.*

2. Reich verzierter Frontaleinband eines Evangeliariums des 11. Jahrhunderts *(n. 650 suppl. latin.)*. Dieses prächtige Frontale zeigt, wie die meisten in der vorliegenden Schrift beschriebenen *frontalia,* in der Mitte eine Elfenbeinskulptur in Relief. An den beiden Einfassungsstreifen ersieht man fünf Zellenschmelze — *émaux de plique* —, welche hier die Stelle von Edelsteinen vertreten sollen. Labarte giebt an, dass diese Emails nach der von *Theophilus monachus* in seiner *Diversarum artium schedula* vorgeschriebenen Art hergestellt seien. In der Farbenskala der Emails macht sich geltend ein rother, ein undurchsichtig weisser, ein blauer, grüner und endlich ein halbdurchsichtig brauner Schmelzton. Unser Gewährsmann unterlässt es anzugeben, woher dieses kostbare Frontale stammt. Nach der Beschreibung der Emails und der Skulptur gewinnt es den Anschein, als ob dasselbe aus dem Schatze eines deutschen Hochstiftes herrühre.

3. Trinkschale aus Achat in Form einer Gondel. Die Umrandung, in Gold gefasst, ist mit Edelsteinen und Zellenschmelzen reich verziert. Als Farben erscheinen an diesen *émaux cloisonnés* ein halbdurchsichtiges Smaradgrün, ein Blau, Roth und endlich ein undurchsichtiges Weiss. Die Entstehungszeit dieser Zellenschmelze wird nicht angegeben.

4. Goldener Kelch, der unter dem Namen des h. Remigius figurirt. An der Ausbauchung der Kuppe des Kelches, desgleichen an dem Knauf und am Fusse wechseln ungeschliffene Edelsteine mit kleinen Ornamenten in Zellenschmelz ab, welche, in geometrischen Formen angeordnet, für eine Anfertigung im Beginne des 12. Jahrhunderts sprechen dürften.[1])

---

[1]) Vgl. Abbildung und Beschreibung dieses Kelches in den *Annales archéologiques, t. II, p. 363.*

5. Goldenes Rundmedaillon, darstellend die Kreuzigung, vortrefflich ausgeführt in Zellenschmelz. Die Gesichtsbildung der Figuren zeichnet sich durch einen klaren Fleischton in Email aus. Das ornamentale Beiwerk in weissem Schmelz hebt sich auf einem dunklen, blauen Fond vortheilhaft ab. Die Gewandpartien sind in hellblauem, weissem und dunklem Email gehalten. Labarte weist dieses Medaillon dem 13. Jahrhundert zu und ist der Meinung, dass es durch italienische Schmelzkünstler hergestellt worden sei.

6. In den reichhaltigen Sammlungen des Louvre zu Paris befindet sich ein mit prächtigen Zellenschmelzen verzierter Evangelienbehälter, den Labarte auf Tafel 42 seines Werkes *Histoire des arts industriels au moyen âge, Album I*, vielfarbig abgebildet und daselbst als *boîte* zur Aufnahme eines Evangeliariums bezeichnet hat. Diese gelungene Abbildung lässt deutlich erkennen, dass uns hier ein Gegenstück zu dem Evangelienbehälter der Königlichen Staatsbibliothek zu München der Aebtissin Uota,[1]) desgleichen zu den vielen reich emaillirten *frontalia* vorliegt, die sich heute noch in Kirchenschätzen und Bibliotheken Deutschlands zahlreich erhalten haben. Nach Labarte lautet die Widmungsinschrift in lateinischen Grossbuchstaben an den beiden horizontal laufenden Einfassungsborten des reich verzierten Deckels obiger Lade:

Beatrix me in honorem Dei omnipotentis
et omnium Sanctorum eius fieri praecepit.

Da unser Autor die vielen hochentwickelten Zellenschmelze dieses Frontaldeckels auffallender Weise byzantinischen Schmelz-

[1]) Vgl. Beschreibung auf Seite 209—214.

wirkern des 10. Jahrhunderts zuzuschreiben für gut fand, so war es zunächst seine Aufgabe, eine französische Fürstin jener Zeit mit Namen Beatrix als Geschenkgeberin der *boîte* ausfindig zu machen. Diese glaubte er in der Person einer Beatrix, der Enkelin Hugo Capets und Nichte König Robert's II. von Frankreich, gefunden zu haben. Diese weither gesuchte Annahme kann indessen unmöglich zutreffen; überschaut man nämlich nur oberflächlich die vielen zierlich gestalteten Zellenschmelze an den Einfassungsrändern dieser Evangelienkapsel, so überzeugt man sich sofort, dass die farbreichen Schmelzarbeiten derselben nicht dem 10., sondern dem Ausgange des 12. Jahrhunderts angehören und offenbar nicht von byzantinischen, sondern von abendländischen Schmelzwirkern Entstehung gefunden haben. Im Hinblick auf die charakteristischen Pflanzenornamente, die sich neben den vier abendländisch stilisirten Typen der Evangelisten geltend machen, fühlen wir uns gedrungen, diese reich entwickelten Schmelzarbeiten sicilianischen Emailleurs zuzuschreiben und ihre Entstehung aus jenen Tagen herzuleiten, als unter den letzten Hohenstaufen am Schluss des 12. Jahrhunderts die Kunst des Zellenschmelzes im *Hôtel de Tiraz* die höchste Stufe der Entwickelung erstiegen hatte. Als schlagenden Beweis für die unsererseits angenommene Spätzeit der Anfertigung machen wir darauf aufmerksam, dass an den beiden Langseiten des Frontaldeckels neben *émaux cloisonnés* auch Grubenschmelze vorkommen und zwar in eigenthümlich geformten Kreisausschnitten, wie solche an deutschen Frontaleinbänden sich nicht vorfinden, wohl aber an sicilianisch-sarazenischen Schmelzwerken des 12. Jahrhunderts. Diese äusserst charakteristischen Ornamente in gemischtem Email hat Labarte bei Fixirung der Chronologie durchaus übersehen.

Im Interesse der Alterthumswissenschaft wäre es wünschenswerth gewesen, wenn der gelehrte französische Autor in seiner zweimaligen Beschreibung angegeben hätte, aus welchem Lande und aus welchem Kirchenschatze diese prachtvolle Evangelienkapsel bei den staatlichen Umwälzungen an der Wende des vorigen Jahrhunderts nach Paris und in die Sammlungen des Louvre gelangt ist.

7. In der Sammlung des Grafen *Pourtalès-Gorgier* zu Paris befand sich bis vor wenigen Jahren ein merkwürdiges Bild des h. Theodor von Heraklea, das bei dem Tode des Besitzers in die Sammlungen der Eremitage von St. Petersburg übergegangen ist. Dieses Reiterbild, welches die auffallende Grösse von 19 cm zu 16 ½ cm hat, verdient in der Entwickelungsgeschichte des Zellenschmelzes deswegen eine besondere Beachtung, weil dasselbe nicht auf einer Unterlage von Gold, sondern von Kupfer hergestellt ist und auch sämmtliche Zellenornamente in Rothkupfer aufgesetzt sind. Labarte hat das Verdienst, dieses eigenthümliche Schmelzwerk, das heute nur sehr wenige Parallelen kennt, in einem vortrefflichen Farbdruck wiedergegeben und ausführlich beschrieben zu haben.[1])

Wir befürchten die engen Grenzen dieser Ergänzungsschrift zu überschreiten, wenn wir bei Aufzählung der im Auslande uns nicht zu Gesicht gekommenen Schmelzwerke hier eine eingehende Beschreibung dieses heute in der Eremitage befindlichen Emailwerkes geben, zumal wir, wie bereits erwähnt, auf Beschreibung und Abbildung des unten citirten Werkes verweisen können. Es sei deswegen gestattet, im Folgenden nur auf die umfangreiche Farbenskala der Schmelztöne und

---

[1]) Vgl. Labarte: *Histoire des arts industriels*, Album II, Tafel CV, und die *Recherches* zu diesem Werke, Seite 40—42.

auf unsere von Labarte abweichende Ansicht über Ort und Zeit der Entstehung dieser eigenthümlichen *émaux cloisonnés* hinzuweisen. Für das Inkarnat hat der Schmelzwirker eine ziemlich natürliche Fleischfarbe — *opaque* — gewählt; ferner machen sich bemerklich in der Gewandung der Reiterfigur und in den Ornamenten eine dunkelblaue, dem *lapis lazuli* ähnliche, eine graublaue, grüne, intensiv rothe, weisse, braune und endlich für die Haarbildungen eine schwarze Farbe. Von besonders vortheilhafter Wirkung ist auf dieser Frontalplatte ein eigenthümliches Pflanzengebilde im grossen Stile über dem Kopfe des Pferdes, das der h. Theodor am Zaume hält, während er den Drachen tödtet. Die kreuz- und treppenförmigen Ornamente, die an Byzanz erinnern, fehlen nicht, desgleichen auch nicht die herzförmigen Verzierungen, die an byzantinischen Schmelzwerken immer wieder vorkommen. Es dürfte für den Kenner mittelalterlicher Zellenschmelze nicht dem mindesten Zweifel unterliegen, dass dieses grossartig komponirte Frontale in Kupfer-Cloison dem Schlusse des 12. Jahrhunderts angehört und nicht ängstlich nach den Traditionen der Byzantiner in Bezug auf Haltung, Material und Farbenstimmung ausgeführt ist.

Im Hinblick auf die vielen Abbildungen und Beschreibungen in dem Werke des Professors Kondakow,[1]) dessen Inhalt uns durch die Mittheilung Sr. Excellenz Dr. von Swenigorodskoï zugänglich gemacht worden ist, glauben wir aus triftigen Gründen

---

[1]) Der Titel dieses neuesten Werkes mit russischem Texte lautet in Uebersetzung: Beschreibung der Denkmäler des Alterthums in einigen Kirchen und Klöstern Grusiens, auf Allerhöchsten Befehl herausgegeben von Kondakow, Professor an der Universität von St. Petersburg. Die Grusinischen Inschriften sind hergestellt und erläutert vom Dimitrius Bakradse. Mit 82 Illustrationen. St. Petersburg 1890.

annehmen zu können, dass die in Rede stehende, leider sehr beschädigte Emailtafel weder am Goldenen Horn noch in Sicilien, am allerwenigsten aber von Schmelzwirkern diesseits der Berge, sondern in einer der ehemals blühenden, von Byzanz abhängigen Provinzen des Kaukasus (Swanetien, Grusien, Emeretien) hergestellt worden ist. Dass in diesen Ländern neben anderen Kleinkünsten auch die Schmelzkunst sich zu einer gewissen Blüthe entfaltet hatte, als dieselbe in Byzanz sich bereits ihrem Verfalle zuneigte, bezeugen die zahlreichen Werke der sacralen Goldschmiedekunst, mit eingeschmelzten Arbeiten reich verziert, die sich heute in alten Klöstern Georgiens noch befinden und von welchen Professor Kondakow in seinem vorhin citirten Werke eine grosse Zahl abgebildet hat. Für die eben bezeichnete Provenienz dürften auch massgebend sein die eigenthümlichen Formationen der griechischen Schriftzeichen, mehr aber noch die chrarakteristischen Einfassungsstreifen, welche nach vier Seiten unsere Emailtafel ehemals umrahmten, heute aber nur noch an zwei Seiten vorhanden sind. Diese Einfassungen lassen getriebene griechische Heiligenfiguren erkennen, abwechselnd mit charakteristischen Ornamenten, wie solche auch an der Lipsanothek von Gran (vgl. Tafel XIII) zu ersehen sind.

Wir unterlassen es nicht, bei Beschreibung dieser merkwürdigen Emailplatte darauf hinzuweisen, dass sich auch in dem Museum des *Collegium Romanum* zu Rom eine auffallend grosse emaillirte Darstellung in Zellenschmelz und zwar ebenfalls auf einem Recipienten von Rothkupfer mit aufgesetzten Zellen von gleichem Metall vorfindet. Trotz wiederholten Verweilens in Rom ist uns diese eingeschmelzte Arbeit, eine Christusfigur darstellend, leider nicht zu Gesicht gekommen,

weshalb wir hier den Angaben Labarte's folgen. Nach dem Berichte unseres Gewährsmannes ist das Haupt des Heilandes mit einem Nimbus umgeben; die Linke hält das *Volumen,* während die Rechte in lateinischer Weise segnet. Die Umrisse an den Gewandpartien zeigen eine Breite von etwa 2 mm, wohingegen die aufgesetzten Zellen, den reichen Faltenwurf bildend, in äusserst dünnen Streifchen auftreten. Die Gesichtsbildung, Hände und Füsse sind in einem hellen, fleischfarbigen Schmelz ausgeführt; die Gewandung ist azurblau, das *Volumen* weiss, die Strahlen des Nimbus endlich roth.

Ob in den ehemaligen Pariser Privatsammlungen von Pierre Soltykoff, Basilewski und Spitzer sich vereinzelt noch Ueberreste von morgenländischen und abendländischen Zellenschmelzen vorgefunden haben, entzieht sich unserer Kenntniss. Dagegen ist es in archäologischen Kreisen bekannt, dass noch in den achtziger Jahren im Besitze von Gréot in Paris eine Anzahl von Zellenschmelzen sich befand, die nach den Angaben von Johannes Schulz[1]) zweifellos byzantinischen Ursprunges gewesen sein sollen. Den Mittheilungen Dr. von Swenigorodskoï zufolge waren diese Zellenschmelze auf der Pariser Weltausstellung vom Jahre 1867 im Trocadero aufgestellt. Wo sich dieselben heute nach dem Tode Gréot's befinden, haben wir nicht in Erfahrung bringen können. Doch lässt sich aus dem Gesagten die Hoffnung begründen, dass die geplante Weltausstellung im Jahre 1900 vielleicht ebenfalls einige bis dahin wenig gekannte byzantinische Zellenschmelze weiteren Kreisen zur Kenntniss bringen wird.

---

[1]) Der byzantinische Zellenschmelz, Seite 52; Frankfurt 1890.

2. Zellenschmelze in anderen Städten Frankreichs.

Was die Zellenschmelze abendländischen Ursprunges betrifft, die sich vereinzelt jetzt noch in Frankreich ausserhalb Paris erhalten haben, so werden nur noch in drei Kirchen des mittlern und südlichen Frankreichs, soweit heute die Forschung reicht, Zellenschmelze aufbewahrt, die der Zerstörung am Schluss des vorigen Jahrhunderts entgangen sind. Dieselben befinden sich in den Kirchen zu Troyes, Conques und Poitiers.

1) Der Schatz der Kathedrale von Troyes bewahrt nach den Angaben von Labarte[1]) noch vier Zellenschmelze in Form von Rundkreisen mit den symbolischen Abzeichen der Evangelisten. Die emaillirten Inschriften zur Seite dieser vielfarbigen Abbildungen enthalten jedesmal die Anfänge der betreffenden Evangelien. Die Farbenskala der durchsichtigen Emails zeigt einen grünen, rothen und blauen Schmelzton, während vier Emailfarben undurchsichtig sind, nämlich weiss, dunkelgrün, blau und fleischfarben. Unser Gewährsmann, der diese Zellenschmelze nicht an Ort und Stelle gesehen zu haben scheint, giebt nicht an, welchem Zwecke diese von Goldstreifen und Edelsteinen umrandeten Emails gedient haben oder heute noch dienen. Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, dass dieselben, wie dies auch die lateinischen Inschriften zu erkennen geben, abendländischen Ursprunges sind[2]) und bereits der Mitte des 12. Jahrhunderts angehören.

---

1) *Recherches sur l'histoire et le symbolisme de quelques émaux du trésor de la Cathédrale de Troyes; Troyes 1862.*

2) Vgl. die farbigen Abbildungen dieser Emails in dem *Portefeuille archéologique de la Champagne par M. Gaussen, écrit par M. Le Brun-Dalbanne.*

2) Die ehemalige Abteikirche zu Conques hat, ungeachtet der Verwüstungen und Zerstörungen am Schlusse des vorigen Jahrhunderts, sich noch eine grosse Zahl von metallischen Kunstwerken zu erhalten gewusst, die schon vor längerer Zeit durch einen ausgezeichneten französischen Archäologen beschrieben und mit Abbildungen erläutert worden sind.[1]) Unter diesen metallischen Werthstücken des Schatzes von Conques ragt besonders ein tragbares Altärchen hervor, dessen Oberfläche mit einem consecrirten Stein aus orientalischem Alabaster bedeckt ist. Die Umrahmung dieses im Rechteck geschnittenen Alabasters zeigt, von gefassten Edelsteinen umgeben, 14 Zellenschmelze auf Goldfond. Den Mittheilungen Labarte's zufolge lassen die zehn grössern Schmelzwerke Figuren verschiedener Heiligen erkennen, wohingegen die vier kleineren einfache Ornamente darstellen. Inmitten der obern Schmalseite ersieht man in Email das Halbbild des segnenden Weltheilandes, während an der entgegengesetzten Schmalseite ein *Agnus Dei* in Zellenschmelz sich befindet. Die vier Ecken dieses *altare portatile* sind durch die Symbole der vier Evangelisten, ebenfalls in Zellenemail, gekennzeichnet. Die beiden Längsstreifen, welche den consecrirten Stein auf beiden Seiten umrahmen, sind mit den Brustbildern verschiedener Heiligen als *émaux de plique* verziert, unter welchen sich die Halbbilder *S. Maria* und *S. Fides* auszeichnen. Die in diesem *altare gestatorium* verschlossenen Reliquien der *„sainte Foy"* sollen unter Karl dem Kahlen nach Conques überbracht worden sein; seit dieser Zeit galt die h. Fides als Patronin der gedachten Kirche.

---

[1]) *Trésor de l'église de Conques dessiné et décrit par Alfred Darcel. Paris 1861.*

Alfred Darcel glaubt in seiner Beschreibung dieses mit so vielen Zellenemails ausgestatteten *altare gestatorium* annehmen zu sollen, dass, wenn nicht von französischen, dann doch von abendländischen Goldschmieden dieses vortreffliche Werk herrühre. Dass dieses tragbare Reisealtärchen, zu welchem sich in deutschen Kirchen noch eine Menge formverwandter Parallelen vorfinden, nicht auf französischem Boden entstanden ist und nicht etwa von den klösterlichen Goldschmieden der alten Benediktinerabtei Conques herrührt, dafür dient auch zum Belege der viereckige Nimbus, der in Email an den Heiligenfiguren ersichtlich ist und der auf italienischen Ursprung hinzuweisen scheint. Da der in Rede stehende tragbare Reliquienaltar vom Abte Bégon (1099—1118) der oftgedachten Abteikirche geschenkt worden ist, so liegt die Annahme nahe, dass die vielen Emails von Schmelzkünstlern des nahen Italiens im Anfange des 12. Jahrhunderts hergestellt wurden.

3) Auch in Poitiers hat sich ein mit Zellenschmelzen verziertes Kreuz erhalten, das nach den Mittheilungen Sr. Excellenz Dr. von Swenigorodskoï abendländischen Ursprunges ist und dem Ende des 11. Jahrhunderts angehören dürfte. Der auf dem Gebiete der Kunst- und Alterthumsforschung rühmlichst bekannte Schriftsteller Mgr. Barbier de Montault hat, wie uns angegeben wurde, eine Beschreibung und Abbildung dieses Kreuzes von Poitiers veröffentlicht, welche uns jedoch nicht zugänglich geworden ist.

Ob in der Schweiz und insbesondere in dem reichhaltigen Kunst- und Reliquienschatz der Abtei St. Maurice im Kanton Wallis sich noch Ueberreste von Zellenschmelzen erhalten haben, ist uns nicht bekannt geworden. Ohne Zweifel haben sich ehemals im reichhaltigen Schatze der altberühmten

Abteikirche von St. Gallen Zellenschmelze vorgefunden, die durch die Ungunst der Zeiten verloren gegangen sind; so wird berichtet, dass um das Jahr 1076, als Berthold von Zähringen die Mönche hart bedrängte, das Kloster ausser anderen Kostbarkeiten auch einen wundervoll mit Email verzierten Kelch *(calicem ex electri miro opere)* verkaufen musste.[1]) Die Annahme neuerer Schriftsteller, denen auch Johannes Schulz[2]) ohne nähere Prüfung gefolgt ist, dass in der grossen Bibliothek von St. Gallen sich an einem Evangeliarium zwei Einbanddeckel in Zellenschmelz vorfänden, hat sich als durchaus unrichtig herausgestellt. Durch zuvorkommende Vermittlung des Bibliothekars von St. Gallen, Stiftsvikar Dr. Fäh, wurden uns zwei Photographien dieser Einbanddeckel in natürlicher Grösse zugesandt, die beim ersten Anblick uns die Ueberzeugung verschafften, dass diese beiden grossen Emailplatten, welche eine Länge von 27½ cm und eine Breite von 17 cm aufweisen, nicht im mindesten zu den abendländischen Zellenschmelzen auf Goldfond zu rechnen sind, sondern dass dieselben, auf einem Recipienten von Rothkupfer eingelassen, als *opera de Limugis* oder *opera lemovitica* zu betrachten sind und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Limoges Entstehung gefunden haben. Dieselben sind daher jenen zahlreichen Grubenschmelzen beizuzählen, die von Limousiner Schmelzwerkstätten für polychrome Herstellung der verschiedenartigsten liturgisch-metallischen Gebrauchsgegenstände im Abendlande weite Verbreitung gefunden haben.

---

1) Scheins, *De electro veterum metallico, Berolini 1871, p. 62.*

2) Der byzantinische Zellenschmelz, Seite 51. Frankfurt 1890.

D. England.

Zellenemail im Museum Ashmolean zu Oxford und im Kensington-Museum zu London.

Den Angaben Labarte's zufolge besitzt das Museum Ashmolean zu Oxford ein Kleinod in Gold, das im Jahre 1696 in der Nähe der Abtei Antelnei gefunden wurde, wohin sich König Alfred der Grosse zurückgezogen hatte. Der englische Archäologe Way hat das Verdienst, eine Beschreibung dieses merkwürdigen Zellenemails mit Zugabe von Abbildungen veröffentlicht zu haben.[1] Die dabei befindliche angelsächsische Inschrift lautet: *Alfred mec heht gewurcan.* „Alfred hat mich gewirkt." Der ziemlich roh ausgeführte Zellenschmelz stellt eine Figur dar, deren Charakter nach den Angaben unseres Gewährsmannes sich schwer bestimmen lässt. Das Inkarnat ist in einem weisslichen, undurchsichtigen Schmelz gehalten. Die Emailfarben an der Gewandung sind abwechselnd ein blasses Grün, ein halb durchscheinendes Rothbraun und ein dunkles Blau.

In der Voraussetzung, dass dieser *bijou* mit seinem alterthümlichen Zellenschmelz aus den Tagen Alfred des Grossen (849—901) herrühre, würde die Annahme berechtigt sein, dass die emaillirte Darstellung entweder als Geschenk oder auf Handelswegen in den Besitz König Alfred's gelangte und dass auf seinen Befehl die Einfassung von einem angelsächsischen Goldschmied hinzugefügt wurde.

In der Sammlung Debruge Duménil befand sich früher ein Brustkreuz mit Zellenschmelz auf der Vorder- und Rückseite, das später in den Besitz von Beresford Hope überging.

---

[1]) *The Archaeological Journal, t. II, p. 164.*

Heute befindet sich dieses *encolpium* im Kensington-Museum und wurde zu hohem Preis für die Sammlungen dieses Museums erworben. Dieses Brustkreuz, welches M. Franks zuerst abgebildet hat[1]) und das auch von Kondakow in dem Werke Swenigorodskoï in Abbildung wiedergegeben und beschrieben worden ist, kann zu den ältesten mit Zellenschmelzen verzierten Enkolpien gezählt werden, die auf unsere Tage gekommen sind. Auf der vorderen Hauptseite ist der gekreuzigte Gottmensch dargestellt, noch mit dem *collobium* bekleidet, stehend auf breitem *suppedaneum*, unter welchem sich der Schädel des alten Adam befindet. Ueber dem Haupte des Gekreuzigten erblickt man anstatt der segnenden Hand der ersten Person der Gottheit ein grosses griechisches *Π* (*πατήρ*), in den Kreuzbalken, die in antiker Weise schräg ansteigend sich nur wenig erbreitern, die Brustbilder der Passionsgruppe Maria und Johannes, wie immer mit den abgekürzten Beischriften:

Ἰδὲ ὁ υἱός σου, Ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου.

Auf der Kehrseite zeigt sich in dem mittleren Kreuzbalken das stehende Bild der *Panagia* und an den Ausmündungen der vier Kreuzbalken die Brustbilder der hh. Johannes, Paulus, Petrus und Andreas. Zu beiden Seiten dieser Büsten liest man in griechischen aufsteigenden Versalien die Namen der betreffenden Apostel. Sämmtliche Figuren treten auf einem smaragdgrünen Tiefgrund deutlich hervor. Im Gegensatz zu den wenigen Emailfarben an dem im Uebrigen formverwandten Kreuz der Sammlung Alb. Oppenheim (vgl. Abbildung auf Taf. VIII) finden sich an dem in Rede stehenden *encolpium* ausser dem durchscheinenden Smaragdgrün des Tiefgrundes nach der Auf-

---

1) *The Arch. Journ., t. VII, p. 51.*

zählung bei Labarte[1]) acht verschiedene Schmelztöne vor, nämlich weiss, hellbraun, schwarz, hell- und dunkelblau, roth, violett und endlich inkarnat.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass das eben besprochene *encolpium* von griechischen Schmelzkünstlern herrührt; hinsichtlich der Entstehungszeit jedoch weichen die Ansichten Labarte's von denen Kondakow's bedeutend ab. Während nämlich Kondakow die Entstehung dieses Kreuzes im Hinblick auf die Emailfarben sogar dem Ausgange des 11. Jahrhunderts zuzuschreiben wagt, hat Labarte in seiner ersten Beschreibung keinen Anstand genommen, dasselbe dem 10. Jahrhundert zu vindiziren. In seiner *Histoire des arts industriels, t. III,* die im Jahre 1865 erschien, sucht derselbe jedoch seine Ansicht dahin zu verbessern, dass er auf Grund der wenig vollendeten Technik und im Hinblick auf das *collobium,* mit welchem der Gekreuzigte bekleidet ist, dasselbe einer viel frühern Zeitepoche als dem 10. Jahrhundert zuschreibt. Das Unsichere und Schwankende bei Angabe der Entstehungszeit älterer Emails bekundet Labarte wiederum dadurch, dass er nach Aufstellung der eben gedachten Chronologie hinzufügt, es könnte auch möglich sein, dass die unvollkommene Technik an dem in Rede stehenden Emailkreuz der Periode des Verfalles der Schmelzkunst angehöre. Nachdem die geschichtliche Entwicklung des Zellenemails, Dank der Herausgabe des Swenigorodskoï'schen Quellenwerkes und des auf S. 333 citirten Werkes Kondakow's, tiefer begründet und eine Anzahl der ältesten Schmelzwerke ans Tageslicht befördert worden ist, die Labarte ganz unbekannt waren, ist man jetzt in der Lage, mit ziemlicher

---

1) *Déscription de la collection Debruge, Paris 1847, p. 570.*

Gewissheit, im Hinblick auf die äussere Form des ehemaligen Beresford Hope'schen Brustkreuzes, desgleichen in Hinsicht auf die primitive technische Ausführung der Emails, die nicht gewagte Behauptung aufstellen zu können, dass dasselbe unbedingt zu den ältesten *cruces pectorales* des Abendlandes zu rechnen ist und dem Schlusse des 8., spätestens dem Beginne des 9. Jahrhunderts zuzusprechen sein dürfte.

In Bezug auf Komposition und Technik zeigt das in Rede stehende *encolpium* grosse Formverwandtschaft mit der auf Tafel VIII abgebildeten Reliquienkapsel der Sammlung Albert Oppenheim, desgleichen mit dem byzantinischen Kreuz auf dem Frontaleinband im Schatze zu Venedig und mit dem Pectoralkreuz des Königs Aistulf, aufbewahrt im Schatze zu Monza, das der Tradition zufolge als ein Geschenk des Papstes Gregor des Grossen an den ebengedachten Longobardenkönig anzusehen ist.

Noch ein zweites Kreuz, mit den Evangelistensymbolen in Zellenschmelzen verziert, ist aus der Sammlung Ssaltykow durch Ankauf ebenfalls in das Kensington-Museum übergegangen. Nach den Angaben Kondakow's auf Seite 177 des Werkes Swenigorodskoï sollen diese vier Zellenschmelze einer frühen Periode angehören und wahrscheinlich dem 10. Jahrhundert zuzuschreiben sein. Der in Elfenbein dargestellte *Crucifixus* und das Filigran an diesem Kreuz, desgleichen auch die Emails hält Kondakow für Arbeiten des Abendlandes. Die äusserst groben Zeichnungen der vier Zellenschmelze zeigen nahe Verwandtschaft mit den Emails an der Kapsel im Limburger Dom, welche den oberen Theil des Stabes Petri birgt. Was die Schmelzfarben, welche sich an diesem Emailkreuz kenntlich machen, betrifft, nämlich dunkelblau, türkisblau, ein grelles

Weiss und Hellroth auf smaragdenem, durchsichtigem Fond, so ist Kondakow der Meinung, dass diese Farbenskala mit den Emails der *endothis altaris* in St. Ambrosio zu Mailand übereinstimme. Einen ferneren Beweis, dass dieses Pectoralkreuz mit seinen vier Zellenschmelzen abendländischen Goldschmiede- und Schmelzkünstlern zuzusprechen sei, findet er auch in der emaillirten Wiedergabe der Evangelistensymbole, welche der byzantinischen Ikonographie vom 6. bis zum 12. Jahrhundert fremd gewesen seien.

E. Dänemark.

Kreuz der Königin Dagmar.

Das Museum zu Kopenhagen besitzt unter den vielen Kunstwerken des Mittelalters auch ein kleines Kreuz, das mit Zellenschmelzen reich verziert ist. Auf der vordern Seite dieses *encolpium* ist in Zellenschmelz die Kreuzigung des Heilandes dargestellt; auf der Kehrseite zeigen sich fünf Halbbilder verschiedener Heiligen in Zellenemail als Rundmedaillons mit dabei befindlichen griechischen Namensbezeichnungen.

Dieses Kreuz soll, wie Labarte berichtet, im Grabe der Königin Margaretha, Tochter König Premislaus' II. von Böhmen, gefunden worden sein. Diese Prinzessin, Gemahlin Königs Waldmar II. von Dänemark, ist bekannter unter dem Namen Königin Dagmar; sie starb 1213 und wurde in Ringsted beigesetzt.

Labarte nimmt an, dass dieses Pectoralkreuz mit der böhmischen Prinzessin nach Dänemark gelangt und vielleicht als byzantinisches Geschenk an den böhmischen Königshof übersandt worden sei. In der That bekunden die Zellenschmelze dieses Kreuzes in ihrer technischen und artistischen

Ausführung, ähnlich denen an dem Kreuze der Sammlung Beresford Hope, einen byzantinischen Charakter, der jedoch auf eine vor der Regierungszeit der Königin Dagmar liegende Periode hinweist.

Die vielen Zellenschmelze auf der Vorder- und Rückseite dieses zierlichen *encolpium* bekunden in Composition und technischer Ausführung im Gegensatz zu der unbeholfenen, primitiven Ausführung der Emails an dem ehemaligen Beresford Hope'schen Kreuze die Höhe der Entwicklung und Vollendung, welche die Kunst der Emailleurs am Goldenen Horn seit der Mitte des 11. Jahrhunderts erreicht hatte, als nach Abschluss der ikonoklastischen Streitigkeiten dem Bilderkultus im oströmischen Reiche ein erhöhter Impuls gegeben worden war. Die Vorderseite des sogenannten Dagmarkreuzes ist mit der Figur des Gekreuzigten in Email ohne die gewöhnliche Darstellung der Passionsgruppe verziert; auch das *suppedaneum* fehlt. Die Kehrseite hingegen ist mit fünf kleinen emaillirten Figuren reich ausgestattet, indem in der Vierung das Brustbild des segnenden Pantokrators ersichtlich, desgleichen in dem Querbalken, ebenfalls in Medaillonform, die kleine *δέησις* dargestellt ist, nämlich zur Rechten des Erlösers das Halbbild der Muttergottes und links das Johannes des Täufers. Im untern Querbalken zeigt sich in kleiner, vortrefflicher Ausführung die Halbfigur des h. Chrysostomus, während im obern Kreuzbalken das Halbbild des h. Basilius des Grossen dargestellt ist. Was die Schmelzfarben dieses vortrefflich gearbeiteten Kreuzes betrifft, so giebt Kondakow an, dass ein Kreis von weissem Schmelz das Bild des Erlösers umgiebt, während die übrigen Bilder mit türkisblauen Nimben von hellblauen Kreisen eingerahmt seien. Die Felder um die Figuren treten in rothem

Schmelz auf, verziert mit hellblauen und türkisblauen Kreuzchen. Kondakow findet an den kleinen eingeschmelzten Bildern des Dagmarkreuzes auszusetzen, dass bei sorgfältiger Ausführung der Medaillons sich im Allgemeinen doch ein Mangel an Harmonie in den Tönen und an künstlerischem Geschmack in der Auffassung fühlbar mache.

In dem grossen Werke Swenigorodskoï's ist auf Seite 178, desgleichen in den *Mémoires de la Société des Antiquaires du Nord* (1840—43, pl. X) eine Abbildung nebst Beschreibung dieses Kreuzes zu finden.

F. Schweden.

Das Nationalmuseum zu Stockholm besitzt eine *mitra pretiosa*, die aus dem Dome von Linkoeping herstammt. Die beiden *cornua* dieser bischöflichen Inful sind, ähnlich wie an den Mitren im Schatz des Halberstädter Domes, mit figuralen und ornamentalen Stickereien von kleinen Lotperlen aus dem Schluss des 14. Jahrhunderts verziert. Nur die schmalen Bandstreifen — *aurifrisiae* —, welche die Vorder- und Rückseite — *cornua* — der Mitra zieren, sind mit 14 aufgenähten Zellenschmelzen auf's reichste ausgestattet, welche als Rundmedaillons einen Durchmesser von 0,05 m haben. Zehn schmälere Medaillons jedoch mit einem Durchmesser von nur 0,03 m schmückten ehemals die beiden Stolen — *fanones* — an der Kehrseite der Mitra, von welchen indessen heute drei in Verlust gerathen sind. Die vertikal ansteigenden Aurifrisien *in titulo*, desgleichen die horizontal laufenden Aurifrisien, welche *in circulo* den untern Rand der Inful kreisförmig einfassen, lassen nach den Angaben von Professor Kondakow in den grösseren Rundmedaillons die Brustbilder des Welt-

heilandes und der Apostel in vielfarbigem Schmelz erkennen, während die Emailplättchen an den beiden kleinen Stolen der Kehrseite die Büsten von Propheten mit jugendlichen Gesichtszügen zeigen.

Kondakow, der zuerst auf den Werth und die Bedeutung dieser vielen Zellenschmelze hingewiesen und auf Seite 257 und 258 des Swenigorodskoi'schen Werkes diese schwedische Mitra nur von der Vorderseite im verkleinerten Maassstabe abgebildet hat, ist im vollen Rechte, wenn er diese noch vortrefflich erhaltenen Emails als deutsche Arbeit aus der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts bezeichnet. Dafür legen Zeugniss ab die lateinischen Inschriften zur Seite der grösseren Halbbilder an den Aurifrisien der Inful, desgleichen auch die in lateinischer Weise segnende Hand des Pantokrators, besonders aber das unverkennbare, wenn auch noch unbeholfene Bestreben, die hierarchischen Fesseln byzantinischer Vorbilder abzustreifen und einer mehr natürlichen Auffassung und Darstellung gerecht zu werden. Die Annahme dürfte Berechtigung finden, dass in einer der sächsischen Abteien, wahrscheinlich von einem klösterlichen Goldschmied, sowohl die grossen Zellenschmelze auf den beiden *cornua* der Inful als auch die kleineren als Verzierung an den beiden Stolen gegen Ausgang der romanischen Kunstepoche angefertigt worden seien. Ob diese vielen Zellenschmelze ehemals als Zierrathen einer ältern Mitra gedient haben, was als wahrscheinlich anzunehmen ist, oder ob dieselben ehemals einem Frontale oder einem andern liturgischen Gebrauchsgegenstande zur Zierde gereicht haben, dürfte heute kaum mehr nachzuweisen sein. Es erübrigt hier noch, an der Hand von Kondakow nachträglich darauf hinzuweisen, dass hinsichtlich der Schmelztöne die Fleischfarbe der Gesichter

an sämmtlichen Figuren fast einen olivenfarbigen, dem Wachs ähnlichen Ton verräth; die Obergewänder sind vorzugsweise türkisfarbig oder roth gehalten, wohingegen die Unterkleider in dunkelblauer oder röthlicher Farbe auftreten. Die Nimben der Heiligenfiguren zeigen ein durchscheinendes Smaragdgrün, die Haare hingegen einen granatfarbigen oder purpurnen Schimmer.

Es würde sich in den engen Rahmen dieser Studien nicht einfügen lassen, wenn wir bei Besprechung der monumentalen Zellenschmelze an kirchlichen Gebrauchsgegenständen im Abendlande hier noch weitläufiger auf jene vielen *fibulae* und kleineren Kleinodienstücke hinweisen wollten, die, theilweise mit Zellenschmelzen des 12. Jahrhunderts verziert, sich in Privatbesitz oder im Besitz verschiedener Museen des Abendlandes heute noch zerstreut vorfinden. Dieselben zeigen nicht den monumentalen Typus der *opera smalti,* die wir im Vorhergehenden näher besprochen haben, sondern wurden als dekorativer Schmuck für Profangebrauch hergestellt. Aus den ausführlichen Mittheilungen Kondakow's (Seite 259—267) ist zu ersehen, dass in die Sammlungen von Baron Heyl Schmuckgegenstände des 11. und 12. Jahrhunderts gelangt sind, welche in neuester Zeit in der Nähe von Mainz gefunden wurden. Diese Schmuckgegenstände lassen grössere und kleinere Plättchen von Email erkennen, die auf byzantinischen Ursprung hinweisen dürften.

Noch sei bemerkt, dass im Museum zu Kopenhagen zwei hochinteressante Frauenfibeln sich befinden. Nach Kondakow zeigt eine derselben die Emailbüste der „geheimnissvollen Frau der Apokalypse“. Nach demselben Autor dürfte vielleicht auch dem viermal wiederkehrenden Frauenbilde auf der Emailplatte des Domschatzes zu Minden eine apokalyptische Bedeutung beizulegen sein. Vgl. Tafel X, Figur 3 im Anhang.

Zweiter Nachtrag.

Noch in Deutschland vorfindliche Zellenemails.

1. Das Welfen- und Velletrikreuz.

Tafel XXI, XXII und XXIII.

Durch Vermittlung Sr. Excellenz Dr. von Swenigorodskoï wurde uns kürzlich das gelehrte Werk von Professor Dr. W. A. Neumann, O. Cist. „Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg“ unmittelbar vor Abschluss der vorliegenden Studien zugesandt. Bei Durchlesung desselben überzeugten wir uns, dass unsere numerisch geordnete Aufzählung der abendländischen Zellenemails lückenhaft und unvollständig wäre, wenn wir am Schlusse der vorliegenden Schrift unterlassen würden, in Wort und Bild auf jene vortrefflichen Schmelzarbeiten des Welfen- und Velletrikreuzes hinzuweisen, die in dem gedachten Werke zuerst eine eingehende, wissenschaftliche Beschreibung unter Zugabe der nöthigen Abbildungen gefunden haben. Den gnädigsten Verfügungen Sr. Königl. Hoheit des Herzogs Ernst August von Cumberland, Herzogs von Braunschweig und Lüneburg, ist es zu danken, dass auf Antrag Sr. Excellenz Dr. von Swenigorodskoï entgegenkommend gestattet wurde, Clichés nach den vortrefflichen Holzschnitten des Welfen- und Velletrikreuzes, abgebildet in dem auf Befehl Sr. Königl. Hoheit veröffentlichten Werke „Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg“, anfertigen zu lassen.

Da der vorliegenden Schrift die Aufgabe obliegt, die noch zerstreut vorfindlichen abendländischen Zellenschmelze übersichtlich zu beleuchten, so dürfen wir es uns versagen, auf eine ausführliche Besprechung der goldenen Kreuze des Welfenschatzes hier näher einzugehen, zumal eine solche in dem oben citirten Werke von Professor Dr. Neumann bereits erfolgt ist.

Was nun zunächst die Zellenschmelze des Welfenkreuzes betrifft, das ohne Ständer auf Tafel XXI abgebildet ist, so sei hier darauf hingewiesen, dass in einem grössern goldenen Kreuze, dessen Querbalken mit vorspringenden rechtwinkeligen Ansätzen abschliessen, eine ebenfalls goldene Kapsel in Kreuzesform eingelassen ist, deren Endungen halbrund sich erweitern. Hinter dieser beweglichen Kreuzeskapsel befinden sich im Innern Reliquien verschiedener Heiligen. Der äussere Abschluss derselben zeigt das Bild des Gekreuzigten in *émail cloisonné*, desgleichen in den oberen Kreuzbalken die Brustbilder verschiedener Heiligen. In dem untern Kreuzbalken ersieht man unter dem *suppedaneum*, von einer birnförmigen Rundung umschlossen, kleinere herzförmige Pflanzenornamente in Zellenschmelz an jener Stelle, wo in byzantinischen Kreuzen, um die „Schädelstätte" anzudeuten, der Hirnschädel des alten Adam dargestellt ist. Als einzige Anlehnung an byzantinische Vorbilder erblickt man an dem obern Kreuzbalken den *titulus crucis* mit den bekannten griechischen Grossbuchstaben *I H Σ*. Zur Seite der beiden Büsten auf den Ausmündungen der Querbalken fehlen die bei griechischen Schmelzwerken an dieser Stelle stets vorfindlichen Namenangaben der h. Jungfrau Maria und des h. Johannes; auch das Brustbild in dem obern Kreuzbalken hat keine Namensbezeichnung und ist an dieser Stelle schwer zu deuten. Was das technische Machwerk der

Emails an dem innern Kapselkreuz des Welfenschatzes betrifft, so hebt Professor Dr. Neumann, im Gegensatz zu der Annahme von Professor Haas, hervor, dass die Emaillirungen des Kapselkreuzes nicht durch „Einsetzung“ oder Vertiefung der goldenen Oberfläche des Kreuzes in Form von vertieft getriebenen Mulden erfolgt sei, sondern dass anstatt dieser Mulden als Recipienten zum Einsetzen der feinen Goldzellchen hier die dickere Goldplatte durchgesägt und dieser Durchbruch mit aufgelötheten Goldblechen hinterlegt sei. Die Dicke der durchgesägten Goldplatte bot daher den vertieften Raum, um auf den dahinter befindlichen aufgelötheten Goldplättchen die niedrigen Zellenwändchen zur Aufnahme der verschiedenen Emailflüsse vertikal aufsetzen und auflöthen zu können.

Johannes Schulz, der sich in seinem oft citirten Werk vorzugsweise mit der technischen Herstellungsweise byzantinischer Zellenschmelze beschäftigt, bezeichnet den ebengedachten Herstellungsprozess als einen von byzantinischen Emailleurs weniger geübten. Auch die im Besitze von Dr. von Swenigorodskoï befindliche, reichhaltige Sammlung älterer Werke byzantinischer Schmelzkunst, zu deren Beschreibung wir am Schluss dieser Studien übergehen werden, lieferte uns, bei einer nochmaligen speciell zu diesem Zwecke entgegenkommend gestatteten Detailbesichtigung sämmtlicher Originale, den evidenten Beweis, dass diese abweichende Technik des Aussägens und die Herstellung einer Vertiefung durch Auflöthung einer goldenen Hinterlage sehr selten von jenen Schmelzwirkern geübt wurde, als unter der Regierung Constantin's Porphyrogenitus und seiner unmittelbaren Nachfolger die Kunst des Zellenemails den Höhepunkt ihrer Entwickelung erreicht hatte. Nur ein kleines Emailbild, die Figur eines Evangelisten in einem mehr als zur Hälfte

zerstörten Email darstellend, abgebildet auf Tafel 13bis des Swenigorodskoï'schen Werkes, auf Tafel 14 desgleichen zwei ganz kleine Medaillons in einem Durchmesser von nur 1 cm, die Halbfiguren Christi und eines Engels vorstellend, zeigen nach den Angaben von Schulz diese selten vorkommende Technik des Zellenschmelzes auf einem dünnen aufgelötheten Goldplättchen. Kondakow erwähnt bei der Detailbeschreibung dieser drei Emails der Swenigorodskoï'schen Sammlung auf Seite 305 ff. dieser auffallenden Technik mit keinem Worte. Professor Dr. Neumann hingegen fügt seinen obigen Angaben noch hinzu, dass ausser dem Email des Welfenkreuzes in seiner abweichenden Machweise sich auch im Schatze von S. Marco in Venedig an byzantinischen Stücken diese Technik vorfinde.[1])

Für unsere Aufzählung der noch im Abendlande zerstreut vorfindlichen Zellenschmelze ist die weitere Mittheilung Professors Dr. Neumann von besonderem Interesse, dass im Schatze des Domes zu Brixen auf den Oberflächen von bischöflichen Handschuhen sich kleine Rundungen — *rotuli* — von vergoldetem Silber befänden, deren Emailgrund durch Aussägung und durch Anlöthung eines goldenen Plättchens gewonnen worden sei. Der eine *tasselus* auf der Oberfläche des einen Handschuhs zeige in Zellenschmelz die abgekürzte Inschrift *M̃P ΘỸ*, während das kleine Medaillon auf der andern Fläche die lateinische Inschrift *S. Paulus*, ebenfalls in Email, zur Darstellung bringe. Dieselbe Technik finde sich auch an einem anscheinend byzantinischen Schmelzwerk im Nationalmuseum zu München, das den h. Michael veranschauliche.

---

[1]) Bei unserm mehrmaligen Besuche des Schatzes von St. Marco ist uns diese abnorme Technik nicht aufgefallen.

Kehren wir nach dieser Excursion über die eigenthümliche Technik des Zellenschmelzes an dem Welfenkreuz zu einer übersichtlichen Angabe der Schmelztöne zurück, die in ihren wenig leuchtenden Nüancirungen mit dem Glanze und der Semitransparenz im Kontrast stehen, wodurch sich die byzantinischen Schmelzwerke vor vielen abendländischen auszeichnen, so ist hier nachträglich darauf hinzuweisen, dass sich an der Emailplatte dieses Kreuzes etwa acht verschiedene Schmelztöne geltend machen. Nach den Angaben von Professor Haas, (bei Neumann Seite 67) ist diese Farbenskala minder kräftig und ebenfalls an rheinischen Emails des 11. und 12. Jahrhunderts nachweisbar. Besonders heben sich in kreidiger, undurchsichtiger Masse ab ein Weiss, Grün, Schwarz, Lauchgrün, beinahe türkisfarbig, ein röthlich Weiss, Gelb und Braunroth. Das Smaragdgrün der ziemlich breiten Kreuzbalken zeichnet sich wie immer durch seine Durchsichtigkeit aus, wohingegen die andern Schmelzfarben meistens *opaque* auftreten. Noch sei bemerkt, dass durch den vielhundertjährigen Gebrauch des Welfenkreuzes als *crux stationalis* das Email auf der Brust des Gekreuzigten und an dem obern Schürztuch stark gelitten hat und theilweise herausgefallen ist, wie dies auch die Abbildung auf Tafel XXI anzeigt.

Da keine archivalischen Nachrichten über Entstehungszeit und Herkommen des eben kurz bezeichneten Welfenkreuzes Kunde geben, so ist hier, wie bei vielen anderen abendländischen Zellenschmelzen, der Hypothese Thor und Thür geöffnet. In Uebereinstimmung mit den Angaben von Professor Haas und dem Herausgeber des Welfenschatzes glauben wir hier der Annahme beipflichten zu können, dass das auf Tafel XXI abgebildete Emailkreuz bereits der ersten Hälfte des 12. Jahr-

hunderts angehöre und nicht auf deutschem Boden, sondern in Norditalien zu einer Zeit Entstehung gefunden habe, in welcher die Schmelzkunst bereits im Niedergange begriffen war. Zum Beweise des Gesagten sei hingewiesen auf die naive Composition der Figuren und die ziemlich unbeholfene Technik, welche die Hand eines wenig geübten Schmelzwirkers verräth, der weder den Traditionen der Trierer Schule noch auch den Vorbildern von Byzanz nachzukommen vermochte. Auch die Kreuzesform mit ausgerundeten Abschlussbalken findet an deutschen Prozessions- und Altarkreuzen des 11. und 12. Jahrhunderts sich nicht vor; desgleichen sind die auffallend regelmässig und systematisch gestalteten Filigranarbeiten auf der Kehrseite des Kreuzes durchaus abweichend von den mehr unregelmässig gestalteten Filigranirungen, wie solche deutscherseits aus dem 11. Jahrhundert noch zahlreich vorhanden sind.

Um das Herkommen und die Chronologie des Welfenkreuzes annähernd festzustellen, hat Professor Dr. Neumann den glücklichen Gedanken verwirklicht, das berühmte Velletrikreuz mit seinen vielen Zellenschmelzen auf der Vorder- und Rückseite an Ort und Stelle photographisch aufnehmen zu lassen und in zwei gelungenen Xylographien auf Seite 70 seines Werkes bildlich wiederzugeben. Dieses mit Zellenschmelzen auf beiden Seiten reich verzierte Velletrikreuz dürfte als beredtes Zeugniss betrachtet werden, dass auch in Italien eine oder mehrere Schulen als Centren im 11. Jahrhundert geblüht haben, von welchen unter dem Einfluss von byzantinischen Vorbildern und nach Anleitung orientalischer Meister zahlreiche Schmelzwerke hervorgegangen sind, die ehemals italienischen Kathedralen und Stiften sowie den Hausschätzen italienischer Fürstenhöfe zur Auszeichnung gereicht haben. Diese *crux stationalis et altaris*

der Kathedrale von Velletri ist seither nur Wenigen und dazu noch in sehr mangelhafter Abbildung bekannt geworden. Allergnädigst zur Verfügung gestellte Clichés setzen uns in die Lage, auf Tafel XXII u. XXIII auch die Vorder- und Rückseite dieses berühmten Kreuzes veranschaulichen zu können. Ein eingehender Vergleich der vordern Fassaden der beiden formverwandten Schwester-Kreuze von Velletri und des Welfenschatzes dürfte der Annahme zum Belege dienen, dass nach einem byzantinischen Typus beide emaillirte Darstellungen der Kreuzigung in einem und demselben Lande, und zwar auf italienischem Boden, Entstehung gefunden haben. Die emaillirten figürlichen Darstellungen jedoch auf Tafel XXII und XXIII dürften aus der Schmelzwerkstätte eines der Zeitfolge nach älteren Emailleurs hervorgegangen sein, der noch gegen Mitte des 11. Jahrhunderts in Bezug auf Composition, technische Ausführung und Glanz der Emailtöne es verstanden hat, den von Byzanz überkommenen Vorbildern in jeder Beziehung gerecht zu werden, während der weniger geübte Schmelzkünstler, der einige Jahrzehnte später das Emailkreuz auf Tafel XXI ausführte, wohl nach einem gegebenen Typus, jedoch in abweichender Technik und mehr schablonenhaft in nicht leuchtenden Farbenschmelzen seine Copie zu einer Zeit anfertigte, als auch in Italien die Herstellung von Schmelzwerken sich ihrem Niedergang zuneigte. Bei der ausführlichen Beschreibung, die das Velletrikreuz von unserm oft genannten Vorgänger auf Seite 69—78 gefunden hat, mag es genügen, hier nur allgemeinere Andeutungen über Form und Beschaffenheit der Emails an dem Velletrikreuz folgen zu lassen, zumal die gelungenen Abbildungen auf Tafel XXII und XXIII dem kundigen Archäologen das Nähere deutlich angeben.

Hier sei vorausgeschickt, dass das Velletrikreuz ohne Fuss eine Höhe von 19,7 cm aufzuweisen hat, wohingegen das Welfenkreuz nur 15,4 cm in der Höhe misst. Die Breite des Velletrikreuzes beträgt 10,2 cm, die des Welfenkreuzes jedoch 12,3 cm. Die emaillirten Halbfiguren in den vier Balken des Velletrikreuzes sind nicht, wie an byzantinischen Vorbildern, durch vertikal untereinandergesetzte Versalien näher bezeichnet, sondern dieselben treten in feinster Ausführung der Technik ohne Namensangaben auf. Bei der Figur des Gekreuzigten fehlt sowohl der *titulus crucis,* wie auch die zu beiden Seiten des Gekreuzigten befindlichen Grossbuchstaben *I Σ*. Sowohl die Figur des Gekreuzigten als auch die vier Halbbilder in den abgerundeten Kreuzesbalken verrathen in ihrer Composition ein deutliches Streben nach Naturwahrheit in Ausdruck und Haltung und ein Abweichen von den traditionellen, typischen Darstellungen der Byzantiner.

Von besonderm Interesse sind die fünf Zellenschmelze, welche die Rückseite des Velletrikreuzes zieren. In der Vierung des Kreuzes zeigt sich in einem grössern Medaillon das Bild eines *Agnus Dei* in Zellenschmelz mit ziemlich ausgeprägter Naturalistik, welche bedeutend abweicht von der steifen und monotonen Darstellung des Lammes an einem Kreuze des Domes zu Osnabrück, in natürlicher Grösse abgebildet auf Tafel X, Figur 4. Auch die vier Typen der Evangelisten, ebenfalls in Zellenschmelz auf der Kehrseite des Velletrikreuzes ersichtlich (vgl. Tafel XXIII), weichen in Composition und technischer Ausführung als italienische Schmelzwerke des 11. Jahrhunderts vortheilhaft ab von den gleichen typischen Darstellungen, wie sich solche an den Essener Emailkreuzen befinden (vgl. unsere Beschreibung auf Seite 134 bis 148).

Noch ein anderes in Form und Verzierungsweise mit den beiden vorher beschriebenen *cruces stationales* durchaus formverwandtes Vortragekreuz hat Professor Kondakow auf Seite 174 des Werkes Swenigorodskoï abgebildet. Dasselbe findet sich in der im 11. Jahrhundert zu Nikorzminda im Fürstenthum Imeretien erbauten Kirche vor. Wie an dem Welfenkreuze und dem von Velletri sind auch hier die vier Kreuzbalken (vgl. Taf. XXIV, Fig. 1) ausgerundet; auch zeigen sich in diesen Rundungen ebenfalls emaillirte Halbfiguren verschiedener Heiligen, wie solches auch an den beiden vorhin genannten Kreuzen der Fall ist. Auch dieses auf Tafel XXIV, Figur 1, abgebildete Kreuz mit seinen ausgerundeten Balken und den Halbfiguren in Zellenemail, die, offenbar byzantinisch-kaukasischer Provenienz, dem 11. Jahrhundert angehören, kann zum Belege dienen, dass die ornamentale Kreuzesform mit ausgerundeten Kreuzbalken und emaillirten Figuren in diesen Rundungen von Byzanz ihren Ursprung herleitet und dass nach diesem feststehenden Typus auch die beiden Schwesterkreuze von Braunschweig und Velletri von italienischen Schmelzwirkern Entstehung gefunden haben, die vielleicht aus der Schule griechischer Emailleurs hervorgingen und an den Ueberlieferungen ihrer Lehrmeister festhielten.

Wir glauben nicht annehmen zu sollen, dass die Kreuzständer *(pedalia)*, auf welchen heute als *cruces altaris* die beiden oftgenannten Kreuze sich erheben, ursprünglich als Ständer von italienischen Goldschmieden angefertigt worden sind, welche nach unserer Annahme die beweglichen Kreuze hergestellt haben. Die Anlage und ornamentale Behandlung dieser *stipes*, welche in dem Werke von Professor Dr. Neumann auf Seite 63 und 80 in vortrefflichen Holzschnitten abgebildet

sind, dürften darthun, dass dieselben ursprünglich zu einem andern Zwecke hergestellt worden sind.

Professor Haas macht auf Seite 80 die Bemerkung, dass der Fusssockel am Welfenkreuz ehemals vielleicht einem profanen Zwecke als Lichtträger — *cereostatus* — gedient habe. Wir glauben dieser Annahme beistimmen zu sollen, zumal auch in dem korinthisirenden Kapitell dieses Ständers sich Andeutungen vorfinden, dass in der Höhlung desselben ein Wachslicht aufgesetzt werden konnte. Wenn dieser *tripes* des Welfenkreuzes ehemals als *ceroferarius* in Gebrauch war, so dürfte ohne Zweifel der Ständer des Velletrikreuzes dem gleichen Zwecke gedient haben. Diese beiden Ständer, abgebildet auf Seite 63 und 80 des Werkes „Der Welfenschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg“, können unmöglich als Werke von abendländischen Goldschmieden betrachtet werden, da sowohl das Blattwerk der Kapitelle als auch insbesondere der charakteristische Blätterschmuck auf dem Fusssockel, abgebildet bei Prof. Neumann auf Seite 63, den byzantinischen Ursprung dieses in Silber getriebenen und vergoldeten *tripes* deutlich bekundet. Sowohl die ganze Anlage der beiden Lichterständer mit ihren figuralen Darstellungen als auch das gräcisirende Pflanzenwerk stimmen durchaus überein mit den byzantinischen Wassergefässen — *aquamanilia* —, die sich in Form einer männlichen und einer weiblichen Figur im Schatze des Aachener Münsters und im Ungarischen Nationalmuseum zu Budapest befinden. Dieselben Pflanzenornamente in einem ausgesprochen griechischen Typus des 11. Jahrhunderts, wie sie an dem Fusssockel des Welfenkreuzes in strenger Stilisirung sich zeigen, sind in durchaus gleicher Gestaltung ersichtlich an dem byzantinischen Reliquienschrein, vorfindlich im Schatze des Münsters zu Aachen und beschrieben von Seite 89 bis 93,

desgleichen an dem griechischen Reliquiar im Domschatz zu Minden, abgebildet auf Tafel X, Figur 2, und an vielen andern Werken der griechischen Goldschmiedekunst. Die ausgedehnten Handelsbeziehungen zwischen Italien und dem oströmischen Kaiserreich können als Erklärung betrachtet werden, dass heute in Italien und Deutschland sich noch so viele Meisterwerke der byzantinischen Goldschmiedekunst vorfinden, die neben Zellenschmelzen auch getriebene und ciselirte Arbeiten aufweisen. Diese zahlreichen Werke der byzantinischen *ars aurifabrilis* lassen in künstlerischer Komposition und ornamentaler Ausführung den grossen Vorrang deutlich erkennen, den die mit Vorliebe im Abendlande gesuchten Werke der Goldschmiede am Goldenen Horn vor denen der abendländischen *aurifabri* im 11. und 12. Jahrhundert fortwährend behaupteten.

Professor Dr. Neumann theilt auf Seite 70 mit, dass er beabsichtige, in einer besondern Monographie eine noch eingehendere Beschreibung der beiden Schwesterkreuze des Welfenschatzes und der Kathedralkirche zu Velletri herauszugeben. Eine solche Monographie wird ohne Zweifel zu einer vollständigeren Klärung der Chronologie und des Herkommens jener beiden Kreuze und ihrer eigenthümlich gestalteten Fusssockel führen, welche heute noch zu so vielen Hypothesen Veranlassung geben. Hoffentlich wird in dieser Monographie, der mit Spannung entgegengesehen wird, der Beweis erbracht werden, welchen massgebenden Einfluss die beiden kunstsinnigen italienischen Fürstinnen Beatrix und ihre Tochter Mathilde von Tuscien, vielleicht als Förderinnen einer Schule, auch für Anfertigung von Zellenschmelzen in Ober-Italien gewonnen haben. Nach den Andeutungen des eben gedachten Autors auf Seite 89 ff. seines Werkes glauben wir heute schon die nicht gewagte An-

nahme aufstellen zu können, dass die in der Widmungsinschrift auf Seite 330 der vorliegenden Studien genannte Beatrix, welche die unvergleichliche Evangelienkapsel, mit italienischen Zellenschmelzen reich verziert,[1]) anfertigen liess, nicht, wie Labarte irrthümlich annimmt, mit einer sonst wenig bekannten, viel ältern Beatrix, der Enkelin Hugo Capets aus dem 10. Jahrhundert, identisch ist, sondern dass diese Kapsel im Auftrage der kunstsinnigen Beatrix von Tuscien, der Mutter der bekannten reichen Gräfin Mathilde, hergestellt wurde.

2. Die beiden goldenen Gertrudenkreuze des Welfenschatzes.

Gleichwie in dem *armarium* des ehemaligen kaiserlich freien Reichsstiftes Essen mehrere Kreuze, in Goldblech getrieben und mit Emails verziert, sich heute noch vorfinden, welche bei feierlichen Prozessionen auf Stäben einhergetragen wurden und zugleich auch als Altarkreuze benutzt werden konnten, so haben sich auch in dem früher in Braunschweig befindlichen Welfenschatz eine Anzahl goldener Reliquienkreuze erhalten, die als *cruces stationales et altaris* einst liturgisch zu doppeltem Zwecke in Gebrauch genommen wurden.

Neben dem im Vorhergehenden kurz besprochenen Welfenkreuz erfreut sich der althistorische Kunst- und Reliquienschatz von Braunschweig-Lüneburg des Besitzes zweier in Goldblech getriebener Vortrage- und Altarkreuze, die deswegen den Namen „Gertrudenkreuze“ führen, weil in den

---

[1]) Vgl. die Abbildung dieses prachtvollen Werkes italienischer Goldschmiedekunst bei Jules Labarte „*Histoire des arts industriels au moyen âge*“; Album I, Tafel 42.

reliefirten goldenen Inschriften die Gräfin Gertrud als Geschenkgeberin derselben bezeichnet wird. Diese kunstsinnige Mehrerin des Braunschweiger Reliquienschatzes lebte fast zu derselben Zeit, als die Abtissin Mathilde für den Essener Schatz die auf Seite 134—148 besprochenen Kreuze anfertigen liess. Es war das jene für die Entwickelung der Goldschmiedekunst bedeutsame Periode des 11. Jahrhunderts, als nach Ueberwindung der chiliastischen Befürchtungen, dem Vorgange Kaiser Heinrich's II. folgend, zahlreiche Bischöfe und Aebte ihre Kathedral- und Abteikirchen im christlichen Abendlande mit einer Menge von grossartigen kirchlichen Gefässen und liturgischen Gebrauchsgegenständen in edlen Metallen zu schmücken begannen. Für die Geschichte der Goldschmiedekunst des frühen Mittelalters würde es eine lohnende Aufgabe sein, wenn von berufener Feder es unternommen würde, in Wort und Bild mitzutheilen, welche zahlreichen Werke der kirchlichen *ars aurifabrilis* meist aus klösterlichen Werkstätten der *„sollers Germania“* im Laufe des 11. Jahrhunderts hervorgegangen sind. Durch eine derartige Aufzählung jener reichen Kunstschöpfungen in edlem Metall seit den Tagen Kaiser Heinrich's II. bis auf die Zeiten des letzten Saliers, Heinrich's V., würde es auch klar gestellt werden können, welche unvergleichlichen Werke der von den Italienern sogenannten *opera smalti* in jener Periode zahlreich entstanden sind, als der anonyme Mönch Theophilus von Helmwardshausen seine Recepte für Herstellung des gleichbedeutenden *electrum* schrieb.

Aus dieser an der *„adiectio vitri“* so reichen Periode, als dieselbe von Kirchenfürsten und dem Reichsadel höher als Edelsteine und Elfenbeinskulpturen geschätzt wurde, rühren auch jene

beiden Gertrudenkreuze im Braunschweig-Lüneburg'schen Hausschatze her, zu deren kurzer Besprechung wir im Folgenden übergehen werden. Indem wir, was die reiche Ausstattung dieser beiden Gertrudenkreuze mit gefassten Edelsteinen, Filigranirungen, getriebenen Figuren und Inschriften betrifft, auf die in's Einzelne gehenden Beschreibungen von Professor Haas und Professor Dr. Neumann, Seite 93—103, verweisen, erübrigt es für unsere zunächst liegenden Zwecke, auf die Zellenschmelze aufmerksam zu machen, welche in kleinen, viereckigen Kapseln die Kreuzesbalken der beiden *cruces stationales* zieren. Wie an dem Kreuz der Königin Gisela (vgl. Seite 205—209) schliessen die beiden Getrudenkreuze an den vier Balken geradlinig ab und zeigen keine quadratischlänglichen Ansätze in den Formen von Krückenkreuzen, wie solche an dem Welfenkreuz und dem Altarkreuz von Velletri ersichtlich sind.[1])

Was nun zunächst die vier Zellenschmelze betrifft, mit welchen die vier fast gleichen Querbalken des ersten Gertrudenkreuzes, jedesmal von vier grossen Edelsteinen flankirt, besetzt sind, so sei hier darauf hingewiesen, dass die in Quadratform gestalteten Emailplättchen durch den jahrhundertelangen Gebrauch heute arg beschädigt erscheinen, so dass die Umrisse dieser evangelistischen Symbole kaum noch in ihrer Ganzheit zu erkennen sind und das eingelassene Email theilweise aus den Zellen herausgefallen ist. Im Hinblick auf diese Thier-

---

[1]) Diese Vortrage- und Altarkreuze mit einfachen, geradlinigen Abschlüssen vererben sich noch bis in's 14. Jahrhundert fort und scheinen für adelige Geschenkgeberinnen charakteristisch gewesen zu sein, wie dies auch zwei gleichgeformte Kreuze darthun, welche sich ehemals im Cistercienserinnen-Stift St. Thomas bei Killburg befanden.

symbole, die, wie immer, den betreffenden Evangelienkodex mit den Vorderfüssen gefasst zu halten scheinen, und unter Berücksichtigung, dass diese vier Abzeichen der Evangelisten in byzantinischen Zellenschmelzen fast gar nicht, wie das auch Kondakow hervorhebt, anzutreffen sind, dürfte die Annahme zulässig erscheinen, dass diese stark verletzten Zellenschmelze einem abendländischen Emailleur aus der Mitte des 11. Jahrhunderts angehören.

Dieser Hypothese dürfte sich die andere anreihen, dass diese *émaux de plique* entweder in einer sächsischen Benediktinerabtei von klösterlichen *aurifabri* hergestellt oder auf Handelswegen von italienischen Schmelzwirkern in der Weise bezogen worden sind, wie man auch von Venetianischen, Genueser und Amalfitaner Kaufleuten kostbare Edelsteine und Perlen zu beziehen pflegte, die von diesen als *„venues d'outre mer"* in den Handel des Abendlandes gelangten.

Zur Besprechung der vier Emailplättchen übergehend, welche die geradlinigen Abschlüsse der Kreuzesbalken auf der vorderen Seite des zweiten Gertrudenkreuzes (abgebildet auf Seite 97 des Neumann'schen Werkes) zieren, sei hier darauf hingewiesen, dass diese Ornamente Paradiesvögel darstellen und in Komposition und technischer Ausführung nicht auf der Höhe jener Schmelzarbeiten stehen, wie man sie vornehmlich an den Essener Kreuzen wahrnimmt, die der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehören. Es würde zu weit führen, an dieser Stelle auf die allegorische Bedeutung und das häufige Vorkommen der sogenannten Paradiesvögel und der mysteriösen „Sirins" hinzuweisen, von welchen Professor Kondakow in dem Werke Swenigorodskoï eine Menge höchst

interessanter Analogien anführt.[1]) Im Vorbeigehen sei hier nur angedeutet, dass der vielgestaltige „Sirin“ mit buntem Gefieder auch auf den Ohrringen (Kolten) wiederkehrt, die in Kiew in neuester Zeit zahlreich gefunden worden sind und von welchen auch in der Sammlung Swenigorodskoï hochinteressante Exemplare vorkommen, zu deren Besprechung wir im Folgenden übergehen werden. Es ist nicht zu verkennen, dass die Formbildung dieser Paradiesvögel auf den ebengedachten russischen Kolten des 12. Jahrhunderts grosse Aehnlichkeit mit den *σειρῆνες* auf den leider sehr beschädigten Emailplättchen des zweiten Gertrudenkreuzes aufzuweisen haben. Analoge Gestalten dieser vom späten Mittelalter sogenannten ***papagalli*** finden sich an abendländischen Zellenschmelzen häufiger vor, desgleichen auch an den Emailplättchen des Essener Kreuzes, das wir auf Seite 141—144 beschrieben haben. Formverwandte Seitenstücke zu diesen phantastischen Paradiesvögeln ersieht man auch, in vier Paaren wiederkehrend, auf der grossen emaillirten Rundung an dem gräcisirenden, goldenen Reliquiar, abgebildet auf Tafel X, Figur 2 und 3. Die sagenhafte Frauengestalt, zwischen je zwei Sirinen wiederkehrend, von welcher Kondakow auf Seite 262 des Swenigorodskoï'schen Werkes spricht, ist ebenfalls auf dem grossen Medaillon in Email (Tafel X, Figur 3) zu ersehen. Für uns unterliegt es nicht dem mindesten Zweifel, dass diese vier Emailplättchen am zweiten Gertrudenkreuz mit den einander gegenübergestellten Sirinen, wie solche auch in palermitanischen gemusterten Seidengeweben des 12. Jahrhunderts häufiger anzutreffen sind, auf

[1]) Vgl. ***ad vocem*** „σειρήν“ die Angaben Kondakow's, Seite 345, 347, 348, 362 ff. In griechischen Miniaturen zeigt sich ebenfalls dieser Paradiesvogel, desgleichen am Plafond der Palatinischen Kapelle zu Palermo.

Handelswegen in das Abendland gekommen sind, wahrscheinlich als Industrieartikel jener betriebsamen Emailleurs, die, von saracenischen Lehrmeistern unterrichtet, in der „glücklichen Stadt Palermo“ ihrem Kunstgewerbe oblagen und seit den Tagen der normännischen Könige Siciliens und der letzten hohenstaufischen Kaiser ähnliche Emailplättchen für abendländische Märkte in Menge zu liefern gewohnt waren. Da die Vortragekreuze bei den häufigen Umgängen und dem Anlehnen derselben an die Wandflächen von Kirchen und Sakristeien vielen Beschädigungen ausgesetzt waren, so kann es nicht auffallend erscheinen, dass die vier ebengedachten Emailplättchen mit den Symbolen der Evangelisten und den phantastischen Darstellungen der „Sirinen“ bedeutende Beschädigungen erlitten haben und dass auch die in Goldblech getriebenen Ueberzüge dieser im innern Kern aus Eichenholz hergestellten Vortragekreuze mit ihren vielen reliefirten lateinischen Inschriften auf der Rückseite solche Verletzungen aufzuweisen haben, dass die Lesung der Schriften heute sehr erschwert wird.

3. Reliquienkapsel in Zellenschmelz auf Rothkupfer im Welfenschatz.

Tafel XXIV, Figur 2.

Gleichsam als Zugabe zu den wenigen heute noch im Abendlande befindlichen Zellenschmelzen auf einem Recipienten von Rothkupfer mit aufgesetzten Zellen des gleichen Materials und fremdartigen farbigen Schmelztönen sei hier schliesslich auf ein Rundmedaillon hingewiesen, das sich als älteste Brustzierde unter den vielen Phylakterien im Welfenschatze erhalten hat und für unsere nächstliegenden Zwecke Beachtung verdient, obschon dasselbe ziemlich roh und primitiv gearbeitet ist, wie die Ab-

bildung auf Tafel XXIV, Figur 2 es zu erkennen giebt. Wann und wie dieses *encolpium* in den Welfenschatz gekommen ist und ob dasselbe sich seit ältester Zeit in demselben vorgefunden habe, ist heute nicht mehr nachweisbar. Die fremdartige, an irisch-schottische Vorbilder des 7. und 8. Jahrhunderts erinnernde Darstellung der *Maiestas Domini*, welche über dem Himmelsbogen in Halbfigur schwebend den *liber scriptus* hält, ist als solche durch den gekreuzten Nimbus in Email, desgleichen durch die byzantinisirenden Grossbuchstaben *A* und *Ω* näher gekennzeichnet. Zu beiden Seiten der *Maiestas* ersieht man zwei groteske Kopfbildungen, die entweder Posaunenbläser zum Weltgericht oder nach anderer Meinung Repräsentanten der Winde vorstellen. Die Farbenskala ist bereits ziemlich entwickelt und weist in ihren Nüancen 6–7 Töne auf. Grüner und blauer Schmelz ist vorherrschend. Die Gesichtstheile sind durch ein blassröthliches, gedämpftes Weiss markirt. Der Regenbogen hat die Farbe des Nimbus. Wie Professor Haas weiter ausführt, „zeigt das Gewand bis auf eine grössere Partie am Halse eine violette, schwarzgrünliche Färbung; neben den Händen erscheint ein schönes Dunkelblau; sämmtliche Farben bestehen aus sehr dichtem, nicht besonders glänzendem opakem Email von beinahe steinartigem Ansehen“.

Dem auf dem Gebiete des Zellenschmelzes und der Verroterie äusserst kundigen Ch. de Linas verdankt man Abbildung und Beschreibung einer sehr formverwandten Parallele zu unserm Rundmedaillon, welche das Brustbild eines Evangelisten in Zellenschmelz darstellt. Im Gegensatz zu der kreisrunden Emailplatte des Welfenschatzes ist dieses vielfarbige Brustbild eines Evangelisten in Zellenschmelz aus der Sammlung der Gräfin Dzyalinska, ebenfalls auf einem Reci-

pienten von Rothkupfer, fast quadratisch gestaltet.[1]) Dieselbe rohe Auffassung und unbeholfene Technik des Emails kennzeichnet auch dieses Halbbild eines Evangelisten, auffallend übereinstimmend mit der Emailkapsel des Welfenschatzes, als einen sehr primitiven und zwar, wie Ch. de Linas annimmt, germanischen Versuch, mit Umgehung des kostspieligen Goldfonds auf einer Grundlage von Rothkupfer vielfarbige Zellenschmelze darzustellen.

Hinsichtlich der Entstehungszeit und der Provenienz machen sich zwei Ansichten geltend. Der unlängst verstorbene Professor Haas, der als ausübender Künstler sein Urtheil auf Grundlage des Materials und der Technik gebildet hat, glaubt annehmen zu sollen, dass dieses merkwürdige Medaillon zu den frühesten Versuchen zu rechnen sei, die im Abendland vielleicht in irischen Klöstern angestellt worden seien. Es ist nicht zu leugnen, dass die sehr primitive Darstellung des Weltheilandes gewisse Aehnlichkeit mit dem Bilde der *Maiestas* in niellirter Tauschirarbeit hat, wie dieselbe auf dem Tassilokelche in der Abtei Kremsmünster, der Stiftung Herzogs Tassilo von Bayern, ersichtlich ist, umgeben von den ähnlichen primitiven Darstellungen der Evangelisten.[2]) Sollte dieses Email nicht als ein sehr früher Versuch von angelsächsischen Goldschmieden zu betrachten sein, die Technik des Emails auf Kupferfond auszuführen, so dürfte die Annahme von Professor Dr. Neumann Geltung erlangen, dass dasselbe als oberer Deckelverschluss

---

[1]) *Les expositions rétrospectives en 1880 par Ch. de Linas. Paris et Arras.* Abbildung in natürlicher Grösse, Seite 290.

[2]) Vgl. unsere Abbildung und Beschreibung dieses Werkes irischer Goldschmiedekunst aus den Tagen des Herzogs Tassilo in den Mittheilungen der „K. K. Centralkommission zur Erhaltung der Monumente".

einer Reliquienkapsel aufzufassen sei, die von Metallkünstlern des slavischen Nordens hergestellt worden sei, welche auch das merkwürdige Pferdegebiss (Kandare) mit Zellenschmelz auf einer Unterlage von Bronce angefertigt haben, das sich heute noch im schwedischen Museum zu Stockholm[1]) vorfindet und in Material und Form übereinstimmt mit einem ähnlichen in Zellenschmelz verzierten Pferdegebiss, das im Jahre 1888 im russischen Gouvernement Kaluga[2]) mit mehreren andern emaillirten Zierstücken gefunden worden ist.

4. Karolingische Reliquienkapsel in Gold mit Zellenschmelzen im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Tafel XXV.

Zu den ältesten Werken der mittelalterlichen Goldschmiedekunst in Deutschland ist unstreitig jene *„arcula oblonga in forma domus redacta“* zu zählen, die sich heute unter den Werthstücken des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin als seltenes Unikum vorfindet. Diese *capsella* in Gestalt einer *bursa* stammt aus dem Schatze der von dem Sachsenherzog Widukind gegründeten Stiftskirche zu Engern in Westfalen und wurde bei Aufhebung des Stiftes in die St. Dionysius-Kirche des nahen Herford übertragen. Von dort gelangte dieselbe mit andern altkirchlichen Kunstwerken in die Sammlungen des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Für die geschichtliche Entwickelung der Zellenemails in Verbindung mit eingekapselten und geschälten Edelsteinen — *verroterie* — nimmt das vorliegende Reliquiengefäss, abgebildet in verkleinertem Maassstabe auf

---

[1]) Abbildung und Beschreibung dieser Kandare des schwedischen Museums Seite 29 ff., Figur 1, 2 und 3 des Swenigorodskoї'schen Werkes.

[2]) Abbildung 4, Seite 33 des Swenigorodskoї'schen Werkes.

Tafel XXV, heute den ersten Platz unter den Goldschmiedearbeiten aus frühfränkischer Zeit auf deutschem Boden ein.

Anstatt an dieser Stelle auf eine genauere Beschreibung der mit primitiv gearbeiteten Zellenschmelzen vereinigten *verroteries* einzugehen, genüge es, auf das grundlegende Werk unseres zu früh verstorbenen Freundes Ch. de Linas hinzuweisen,[1] in welchem auch verschiedene Abbildungen des sogenannten Herforder Reliquiars auf Seite 107 ff. gegeben sind. Für die vorliegenden Zwecke dürfte es hinreichend sein, hier nur im Vorbeigehen auf die primitiven Zellenschmelze hinzuweisen, mit welchen die goldene Hauptseite dieses Werkes fränkischer Goldschmiedekunst polychrom ausgestattet ist.

Als Hauptornament macht sich in goldenen Verroterie-Kästen der Stirnseite ein gleichschenkliges Kreuz geltend, dessen Balken in Halbedelsteinen ausmünden, welche in charakteristischen Kästchen (*lectuli*) eingefasst und zusammen gehalten werden. In den vier Zwickeln dieses Kreuzes finden sich, abwechselnd mit eingekapselten, geschälten Edelsteinen (Rubinen und Granaten), vielfarbige Zellenschmelze vor, die auf der untern Hälfte des Reliquiars phantastische Vogelgestalten erkennen lassen, während auf der abgeschrägten Bedachung des *scrinium* abwechselnd Fischgebilde und vogelähnliche Verschlingungen ersichtlich sind. Ueberschaut man die Gesammtheit dieser schlangenförmigen, phantastischen Thierornamente, die in ziemlich unbeholfener, fast roher Technik in undurchsichtigen Schmelzfarben ausgeführt sind, so wird man unwillkürlich erinnert

[1]) *Émaillerie, Métallurgie, Toreutique, Céramique. Les Expositions rétrospectives de Bruxelles, Düsseldorf, Paris en 1880 par Ch. de Linas. Paris, Librairie C. Klincksieck, rue de Lille, 11. 1881.*

an verwandte Formbildungen, wie solche sich in den Pergamentmalereien angelsächsischer Miniatoren, desgleichen in der irischen Goldschmiedekunst des 7. und 8. Jahrhunderts vorfinden. Im Ganzen sind an dem in Rede stehenden Reliquiar, soweit heute ersichtlich, noch zehn Zellenschmelze erhalten, die durch 4—5 undurchsichtige Farbnüancen in weissem, dunkelblauem, röthlichem und türkisblauem Schmelz angedeutet sind.

Was nun die Zeit betrifft, in welcher aus der Werkstätte wahrscheinlich fränkischer Goldschmiede das vorliegende Reliquiar hervorgegangen ist, so dürfte es im Hinblick auf die äussere Form und Verzierungsweise des geschichtlich merkwürdigen *feretrum* keinem Zweifel unterliegen, dass diese *capsella* in karolingischer Zeit Entstehung fand, als am Hofe des grossen Frankenkönigs unter Leitung seines Geheimsekretärs Einhart[1]) eine Schule für Goldschmiede- und Schmelzkunst, desgleichen für Metallguss blühte, aus welcher zahlreiche Geschenke für den Hof der Päpste und für befreundete Fürsten und Bischöfe hervorgegangen sind. In diesen Werkstätten für metallische Künste, die in Verbindung mit der karolingischen Kaiserpfalz zu Aachen standen, dürften auch jene acht heute noch auf dem „Hochmünster“ daselbst erhaltenen, antikisirenden Broncegitter Entstehung gefunden haben, desgleichen auch die grossen und kleinen ehernen Thüren, die heute noch im Aachener Münster sich intakt erhalten haben.

Was den figuralen Theil betrifft, mit welchem die Kehrseite in vergoldetem Silber und die beiden Schmalseiten des Reliquiars

---

[1]) Bei der Tafelrunde führte Einhart den Namen Beseleel nach dem Namen jenes Goldschmiedes, der dem Buche Exodus zufolge die Tempelgeräthe und -Gefässe anfertigte.

geschmückt sind, so können diese von wenig geübter Hand als *basreliefs* getriebenen Halbfiguren unter Rundbogenstellung zum Belege dienen, dass in karolingischer Zeit die *opera malleata* nicht auf der Höhe standen, wie die gegossenen und ciselirten Arbeiten derselben Periode. Wir lassen es unentschieden, ob die Charniere an den Schmalseiten des Reliquiars, welche den Zweck hatten, starke Seidenschnüre durchzulassen, an denen das Reliquiar bei Prozessionen einhergetragen werden konnte, ursprünglich sind; dieselben sind ziemlich formlos und scheinen in späterer Zeit in Silber ohne Vergoldung ergänzt worden zu sein.

Für Entstehung des Herforder Reliquiars in Karolingerzeit dürfte das durchschlungene bandförmige Ornament ebenfalls charakteristisch sein, das sich auf dem Boden der *arcula* befindet. Hinsichtlich der genaueren Feststellung der Chronologie würde es von Interesse sein, wenn von kundiger Feder in nächster Zeit eine Zusammenstellung jener karolingischen Reliquiare in Form von *capsellae* in getriebener, ciselirter und emaillirter Arbeit erfolgen wird, die sich heute noch in deutschen Kirchenschätzen erhalten haben. Hierhin ist vornehmlich zu rechnen jene durchaus formverwandte *arcula*, die sich im Schatz der Wiener Hofburg unter den deutschen Reichsreliquien vorfindet; dieselbe gehörte mit dem *acinaces persicus* und dem karolingischen Evangelienkodex bis zum Anfang dieses Jahrhunderts zu den drei Aachener Reichsreliquien, welche im Grabe des grossen Kaisers gefunden und erst am Anfang dieses Jahrhunderts widerrechtlich in die Hofburg nach Wien übertragen wurden. Dieses Reliquiar, Erde mit dem Blute des Protomartyrers Stephanus enthaltend, das wahrscheinlich von den fiskalischen Hofgoldschmieden herrührt, welche an der kaiserlichen Pfalz zu Aachen unter Auf-

sicht und Leitung Einhart's ihrem Kunsthandwerk oblagen, dürfte vielleicht zu jenen Geschenken gehört haben, mit welchen Karl der Grosse den tapfern Sachsenfürsten nach seiner im Jahre 785 vollzogenen Taufe beehrt hat.[1]) Wenn die Hypothese noch durch anderweitige geschichtliche Urkunden sich stützen liesse, so würden die vorhin besprochenen Zellenschmelze was auch nach ihrer sehr primitiven technischen Beschaffenheit anzunehmen ist, als die ältesten fränkischen Kastenemails zu betrachten sein, die auf deutschem Boden Entstehung gefunden und sich bis auf unsere Tage gerettet haben.

Hier drängt sich nun die noch kaum ventilirte Frage auf: Woher bezog man in der Karolingerzeit, der wir das merkwürdige, auf Tafel XXV im Anhange abgebildete Reliquiar vindiciren, die farbige *masse vitreuse*, um in den goldenen Kästen oder Zellen die verschiedenen Emailfarben einzuschmelzen und zu inkrustiren? Byzanz und Rom lagen zu entfernt, um diese unbedeutenden polychromen Materialien auf den damals noch wenig entwickelten Handelswegen über die Berge zu beziehen. Aber das Material, um farbige Zellenschmelze herzustellen, lag sehr nahe, und der Bezug desselben verursachte auch weiter keine Kosten. Gleichwie man vor und unmittelbar nach der Karolingerzeit in Menge antike, römische Kameen und Gemmen zur reichern Ausstattung liturgischer Gefässe und Reliquiarien verwendete, wie man ferner Perlen und Edelsteine, Saphire, Smaragde, Rubine und Bergkrystalle, die durch ihre Anbohrungen deutlich bekundeten, dass sie im klassischen Zeit-

---

1) *Fragm. annalium ap. Dom Bouquet, t. V. p. 27: „Et ibi baptizatus est, et Carlus rex suscepit eum ac donis magnificis honoravit“.* Fast das Gleiche wiederholt auch das *Chron. Moissiacense ap. Id., l. c. p. 71.*

alter profanen, dekorativen Zwecken gedient hatten, für farbige Verzierungen an Werken der kirchlichen Goldschmiedekunst in Anwendung brachte, so benutzte man auch zur Herstellung von Schmelzwerken polychrome Mosaiksteinchen — *cubes* —, desgleichen die noch zahlreich vorfindlichen Ueberreste von antik-römischen, farbigen Fläschchen, Phiolen und Schalen, die man pulverisirte und der Transparenz wegen mit Zusätzen von weiss-grünlichem Glas vermischte. Die fein pulverisirte, glasartige Masse wurde alsdann in die goldenen Kästen oder Zellen in halbflüssigem Zustande eingelassen und in kleinen, geschlossenen Oefen durch Feuersgewalt inkrustirt.

So konnte man bereits in den Tagen der Karolinger, vielleicht auch schon in der Periode der Merovinger, Kastenschmelze in Verbindung mit eingekapselten, geschälten Edelsteinen und mit farbig unterlegten Glasflüssen — *verroterie* — herstellen, lange bevor noch, wie dies heute fest zu stehen scheint, durch die Schmelzwirker im Gefolge der griechischen Kaisertochter Theophania am Ausgange des 10. Jahrhunderts die verbesserte Kunst, Zellenemails mit farbigen Fritten herzustellen, zuerst in den Vorhöfen der Trierer Abtei St. Maximin unter dem leitenden Einfluss Erzbischofs Egbert Einführung und weitere Entwickelung gefunden hatte. Auffallend ist es auch, dass der pseudonyme *Theophilus, alias Rugerus,* der, wie jetzt angenommen wird, bereits im 11. Jahrhundert in der hessischen Abtei Helmarshausen seine einzig dastehende *Diversarum artium schedula* schrieb, noch keine Kunde von der bereits zur Höhe entwickelten Trierer Emailtechnik besass und als alter Praktiker die Schmelzmasse noch immer aus farbigen Materialien der „heidnischen“ Kunstepoche zu entlehnen vorschrieb. Wir lassen hier wörtlich die Stelle des Theophilus

über die Herstellungsweise seiner *„electra in auro“*, die von Ilg, Escalopier und Andern mehrfach übersetzt worden ist, in der Anmerkung folgen.[1])

Dass man in der Kaiserpfalz zu Aachen, in welcher unter Männern wie Alcuin, Ansegis, Turpin und Einhart Kunst und Wissenschaft zur Blüthe gelangt war, ebenfalls auf klassisch-römische Materialien für dekorative Zwecke zurückgriff, lässt sich auch daraus entnehmen, dass man zur Ausführung der umfangreichen Palastbauten und der mit denselben durch das ausgedehnte *solarium* in unmittelbarer Verbindung stehenden Pfalzkapelle in Menge antikes Material verwandte. Man entnahm nämlich die zahlreichen altrömischen Marmorsäulen für Ausstattung des innern Oktogon und des damit in Verbindung stehenden *quadriporticus* grösstentheils dem theilweise zerstörten ravennatischen Palaste des grossen Gothenkönigs Theodorich, woher auch die farbigen Mosaiksteinchen — *lapilli quadrati* — entlehnt wurden. Sogar die in dem alten *Aquisgranum* noch vorfindlichen römischen Bauwerke, die in gebrannten Ziegelsteinen aufgeführten Bäder und Aquädukte, benutzte man, um aus diesen fein gemahlenen römischen Ziegeln ein sehr brauchbares Ziegelmehl in Vermengung mit Kalkmasse als vortrefflichen Mörtel herstellen zu können. Wie nahe lag es da, dass auch die Goldschmiede

---

[1]) *Inveniuntur in antiquis aedificiis paganorum in musivo opere diversa genera vitri, videlicet album, nigrum, viride, croceum, saphireum, rubicundum, purpureum, et non est perspicuum, sed densum in modum marmoris, et sunt quasi lapilli quadri, ex quibus fiunt electra in auro, argento et cupro, de quibus in suo loco sufficienter dicemus. Inveniuntur etiam vascula diversa eorundem colorum, quae colligunt Franci in hoc opere peritissimi, et saphireum quidem fundunt in furnis suis, addentes ei modicum vitri clari et albi, et faciunt tabulas saphiri pretiosas ac satis utiles in fenestris. Faciunt etiam ex purpura et viridi similiter.*

in den höfischen Werkstätten der Pfalz die aus Italien in grosser Menge bezogenen farbigen Mosaikwürfel aus dem Palaste Theodorich's und den zerstörten Kirchen Ravennas als billiges Material benutzten, um daraus Kastenemails herzustellen und durch diesen farbigen Schmuck den kaiserlichen Kleinodien und den zahlreichen Geschenken an Fürsten und Bischöfe eine grössere Zierde und einen höheren Werth zu verleihen?

5. Goldenes Medaillon in Zellenschmelz aus der Sammlung Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Friedrich Leopold von Preussen.

Tafel XXVI, Figur 1.

Dem Geheimrath Professor Dr. Lessing, Direktor im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, sind wir zu vielem Dank verpflichtet, dass derselbe noch vor Abschluss dieses Werkes auf die verschiedenen, in öffentlichen Sammlungen Berlins befindlichen Zellenschmelze hingewiesen und mit grösster Liberalität sowohl photographische Abbildungen zur Verfügung gestellt, als auch eingehende Studien unsererseits vor den betreffenden Originalen entgegenkommend ermöglicht hat. Wenn wir also die im vorhergehenden Abschnitte besprochene Herforder *arcula* der Karolingerzeit sowie die drei folgenden Zellenschmelze in Text und Bild in dem vorliegenden Supplement noch zu veröffentlichen in der Lage waren, so haben wir dies der freundlichen Beihilfe des eben gedachten gelehrten Archäologen anerkennend zuzuschreiben.

Das auf Tafel XXVI, Figur 1, im Anhang abgebildete Medaillon rührt aus den reichen Sammlungen des 1883 verstorbenen Prinzen Karl von Preussen, des Grossvaters des jetzigen Besitzers, her und hat einen grössten Durchmesser, mit

Einschluss der Umrahmung, von 0,076 m. Dieses goldene Kleinod, mit figuralem Zellenschmelz verziert, ist zu jenen Barmen zu rechnen, die als Schulterschmuck, Anhängsel oder Kleinode an Kettchen auf der Brust schwebend befestigt und auch auf Stoffen (Schulterkragen) aufgenäht zu werden pflegten. Professor Kondakow liefert auf Seite 355, 357, 358 ff. Abbildungen und Beschreibungen solcher Barmen, die meistens in Kreisform, wie unser Medaillon auf Tafel XXVI, Figur 1, gestaltet sind und die lateinischen *monilia* oder *pendilia* als Brustzierde vertreten. Das in Rede stehende Medaillon in Zellenemail, welches aller Wahrscheinlichkeit nach von einem jener grossen Funde von slavisch-byzantinischen Kleinodien herrührt, die in Russland in den letzten Jahrzehnten vornehmlich in Kiew gemacht worden sind und auf welche auch Kondakow hinweist, war bereits auf der Düsseldorfer Ausstellung 1880 exponirt und ist gegenwärtig im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin ersichtlich.

Dieses Schmelzwerk stellt das Halbbild eines bartlosen jugendlichen Heiligen dar. Derselbe hält als Martyrer, wie dies immer bei byzantinischen Blutzeugen der Fall ist, in der Rechten ein Kreuz in schwarzem Email, wohingegen die verdeckte Linke einen Schild zu tragen scheint. Das Obergewand — *sagum* — in blauem Schmelz lässt keinerlei Dessins erkennen, während das Untergewand in rothem Schmelz mit kleinen weissen Punkten gemustert ist; der Nimbus ist in einem türkisfarbigen Schmelz gehalten und von einer rothen Borte in Email eingefasst. Das Inkarnat zeichnet sich durch eine ziemlich helle Fleischfarbe aus. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die in Zellenschmelz ausgeführte jugendliche Figur entweder den h. Demetrius oder den h. Georgius darstellt, welche beide

Heiligenfiguren zugleich mit dem im Mannesalter bärtig dargestellten h. Theodorus als Repräsentanten der Martyrer in der griechischen Ikonographie immer wieder anzutreffen sind. Mit gleichen Attributen und in ähnlichen Gesichtszügen sind dieselben auch in dem Werke Swenigorodskoï's, von dem grossen Ikon des Erzengels Gabriel aus dem ghurischen Kloster Dshumati herrührend, in Zellenschmelz vertreten und in einem grossen Holzschnitt auf Seite 273 des genannten Werkes vielfarbig abgebildet.

Im Hinblick auf eine grosse Zahl von analogen Bildwerken in Zellenemail, die uns in den vorliegenden Studien als untrüglich byzantinische Schmelzwerke im Original bekannt geworden sind, glauben wir in der Annahme nicht zu irren, dass das in Rede stehende Emailbild gegen Mitte des 11. Jahrhunderts vielleicht noch von Schmelzwirkern am Goldenen Horn Entstehung gefunden habe und durch Handelsverbindungen nach Russland gelangt sei.

Ob diese *bulla*, wie es die Oese auf der obern Einfassung andeutet, als Brustzierde — *phylacterium, encolpium* — getragen wurde oder zu jenen Ohrringen zählte, die nicht unmittelbar am Ohre hingen, sondern auf einem Kronhäubchen auf einem Kopfputz, dem „Kokoschnik", aufgenäht waren, zu welchen Kolten Professor Kondakow mehrere Parallelen anführt, lassen wir hier dahingestellt sein. Es gewinnt den Anschein, dass die Randeinfassung in Gold von denselben byzantinischen Schmelzkünstlern herrührt, von welchen auch das in Rede stehende Heiligenbild Entstehung gefunden hat. Die äussere, breite Randeinfassung zeigt regelmässige Filigranbildungen in Form von gedoppelten *S*, zwischen welchen sich immer wieder kleine gefasste Edelsteine befinden. An diese äussere breite Um-

randung schliesst sich eine stark vertiefte Rinne an, die ehemals mit auf Golddraht gereihten kleinen Lothperlen ausgefüllt war. Die sechs goldenen Oesen, an welchen die durchgezogenen Golddrähte der Perlschnüre befestigt wurden, sind in der Rinne noch vorhanden.

6. Zellenschmelze auf Rothkupfer in goldenen Cloisons.

Tafel XXVI, Figur 2.

In der Sammlung Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich Leopold von Preussen befindet sich ein reich mit Filigran und gefassten Edelsteinen verziertes Giebelfeld eines romanischen Reliquiars, dessen innere Füllung zwei rechteckige Kupferplättchen mit eingelassenen Zellenschmelzen erkennen lässt. Das in dem obern Theile dieses *frontale* befindliche Emailplättchen (vgl. Abbildung auf Tafel XXVI, Figur 2) zeigt auf einem rothkupfernen Recipienten zwei emaillirte Pfauengestalten in goldenen Zellen, von deren Schnäbeln Pflanzen in Kleeblattform in dunkelblauem Schmelz ausstrahlen. Diese Pfauen, nicht zu verwechseln mit dem sagenhaften Vogel Sirin der Byzantiner, lassen im Gefieder Kompartimente von blauem, rothem, weissem und grünem Zellenschmelz erkennen, die in ihrer derben Technik vielleicht deutsche Klosterarbeit aus der ersten Hälfte oder Mitte des 12. Jahrhunderts zu erkennen geben. In derselben Technik, jedoch weniger zierlich, ist auch die Pantherfigur in Zellenschmelz in der untern Hälfte des Giebels ausgeführt, die derselben Entstehungszeit wie die Pfauengestalten in der obern Hälfte angehört.

Die mittlere Rundung des Giebelfeldes in gemischtem Emailcloison bildet in Form von *fleurs de lis* und Vierpässen einen

Fond von Grubenschmelz und giebt in einem ausgebauchten und *à jour* durchbrochenen Mittelstück eine phantastische Figur zu erkennen, die auf einem Drachen mit männlicher Kopfbildung reitet. Ob dieses Mittelfeld derselben Kunstepoche und derselben Werkstätte wie die Zellenschmelze angehöre, welcher die beiden ebengedachten *émaux cloisonnés* Entstehung zu verdanken haben, wagen wir nicht zu bestimmen. Nach Analogien zu urtheilen, möchten wir zu der Annahme hinneigen, dass dieses reliefirte und durchbrochene Rundmedaillon deutschen Schmelzarbeitern aus dem Schlusse des 12. Jahrhunderts zuzusprechen sei, einer Zeit, in welcher auch ein durchaus formverwandtes Seitenstück Entstehung gefunden hat, das sich ebenfalls in zierlicher Schmelzart auf der jüngsten Ausstellung in Dortmund auf einem reichverzierten Buchdeckel (*frontale*) eines Evangelistariums vorfand und der Kirche zu Höxter angehört.

7. Zellenschmelze des Beuth-Schinkel-Museums in der Kgl. Technischen Hochschule zu Charlottenburg.

Tafel XXVII.

Eine goldene, rechteckige Umrahmung, im Ganzen 0,12 m hoch und 0,10 m breit, zeigt im Beuth-Schinkel-Museum von Filigran, Edelsteinen und Perlen verziert, Cloisons in Herzform, mit geschälten Rubinen unterlegt, welche Technik von französischen Schriftstellern *verroterie* benannt wird. Diese eingekapselten Verglasungen werden als Vorläufer und Begleiter der Zellenschmelze bis zur Periode der Karolinger an burgundischen und fränkischen Werken der sacralen Goldschmiedekunst häufiger angetroffen.[1]) Für unsere zu-

[1]) Vgl. das einschlagende Werk von *Ch. de Linas: Oeuvres de St. Eloi. Paris* etc.; desgleichen von demselben Verfasser: *Émaillerie, Métallurgie, Toreutique, Céramique. Paris 1881.*

nächst liegenden Zwecke ist von besonderer Bedeutung die innere Randeinfassung in Zellenschmelz, die nach vier Seiten das heute leere Rechteck gleichmässig umschliesst. Wahrscheinlich trug dieser jetzt unausgefüllte Raum früher die Bestimmung, eine Partikel des hl. Kreuzes aufzunehmen, die hinter einem flach geschnittenen *cristal de roche* zu ersehen war. Was nun diese vortrefflich erhaltenen Zellenschmelze betrifft, welche das innere Rechteck einfassen und umrahmen, so ist darauf hinzuweisen, dass dasselbe Motiv in *émail cloisonné* und zwar in nur drei Schmelzfarben wiederkehrt; die innere Rundung, von welcher immer vier Blätter ausstrahlen, ist in einem opaken weissen Schmelz gehalten, während die Umgebung abwechselnd ein *à jour* durchscheinendes grünes oder blaues Schmelz erkennen lässt.[1]) Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, dass die vorliegende goldene Umrahmung mit ihren technisch meisterhaft ausgeführten Zellenemails jenen frühen *émaux cloisonnés* beizuzählen ist, wie sie auch an der *endothis altaris* in San Ambrogio zu Mailand sich in verwandten Formen vorfinden und wie auch im Schatz von San Marco in Venedig analoge Parallelen angetroffen werden. Im Hinblick auf diese Seitenstücke erscheint die Annahme nicht gewagt, dass diese vortrefflichen Zellenschmelze noch der letzten Hälfte des 10. Jahrhunderts zuzusprechen sind.

In dem Beuth'schen Nachlass finden sich leider keine schriftlichen Angaben vor, aus welchem Kirchenschatz diese quadratische Umrahmung herrührt, deren leere Füllung ehemals, wenn nicht, wie oben angenommen, eine Reliquie, dann vielleicht als *frontale* eine Elfenbeinskulptur umfasste. Da das

---

[1]) Vgl. die nähere Beschreibung der dekorativen Einzelheiten dieses kostbaren *frontale* in der Monographie von Professor Dr. Julius Lessing: Die kunstgewerblichen Alterthümer im Beuth-Schinkel-Museum zu Berlin.

in der folgenden Nummer besprochene Kreuz mit reichen figuralen Grubenschmelzen und seinen vielen gemischten Emails ohne Widerrede aus dem Schatze der alten gefürsteten Reichsabtei Stablo herrührt, deren Archivalien von der preussischen Regierung in den zwanziger Jahren käuflich erworben wurden, so dürfte der Annahme vielleicht Berechtigung zuzusprechen sein, dass bei der Veräusserung des *thesaurus sacer* der Abtei Stablo, zugleich mit dem unter 8 im Folgenden beschriebenen Emailkreuz aus den Tagen des grossen Abtes Wibald, auch die in Rede stehende goldene Umrahmung in die Sammlung Beuth übergegangen ist.

8. Vortragekreuz mit gemischtem Email im Beuth-Schinkel-Museum zu Charlottenburg.

Tafel XXVIII.

Unter den Werthstücken der Sammlungen des 1853 verstorbenen Wirklichen Geheimen Raths Beuth, die zugleich mit dem künstlerischen Nachlass Schinkel's durch Ministerial-Verfügung 1854 in den Verwahrsam der Königlichen Bauakademie zu Berlin übergegangen sind, befindet sich auch die vordere Seite eines reich verzierten Kreuzes, das, wie die meisten Altarkreuze des 11. und 12. Jahrhunderts, auch als *crux stationalis* auf eine Tragstange — *canna, fistula* — eingelassen werden und so bei Prozessionen Verwendung finden konnte. Nur die vordere Hauptfläche des Kreuzes in Rothkupfer, welches eine grösste Länge des Langbalkens von 37 cm bei einer Länge der Querbalken von 26 cm und einer Breite von 65 mm zeigt, hat sich erhalten; der innere Kern in Eichenholz und die metallische Einfassung und Verzierung der Kehrseite dagegen sind nicht mehr vorhanden.

Abgesehen von den fünf grösseren emaillirten Platten in Grubenschmelz, darstellend die Geschichte der Auffindung des h. Kreuzes in durchaus formverwandten Parallelen zu den emaillirten Darstellungen des Diptychons der Familie Walz in Hanau (vgl. Abbildung derselben auf Tafel XI des Anhanges), haben für unsere Zwecke ein besonderes Interesse jene fünf quadratischen, ornamentalen Emailplättchen, welche auf den vier Kreuzesbalken in gemischtem Email ausgeführt sind, wie solche gemischten Emails in durchaus verwandten Formen und Musterungen sich auch an dem grossartigen Reliquienschrein des h. Remaclus[1]) zu Stablo vorfinden. Diese fünf Emailplättchen, über Eck gestellt und von eingelassenen Edelsteinen umgeben, zeigen auf einem Recipienten von Rothkupfer gemischte Emails in Vierpassformen, wie solche in verwandten Musterungen in Grubenschmelz, verbunden mit Zellenemails, am Reliquienschrein der h. drei Könige im Kölner Dom, am Schrein der Muttergottes im Aachener Münster und an vielen anderen Reliquienschreinen der Diöcese Lüttich aus der Mitte des 12. Jahrhunderts sich vorfinden. Eine besondere Beachtung verdienen jene zierlichen gemischten Emails an den äussern Einfassungsstreifen der vier Kreuzbalken. Der Tiefgrund dieser vertikallaufenden Umrandungen macht sich kenntlich in undurchsichtigen, dunkelblauen Schmelzen, in welchen Cloisons in Vierpassrosen immer wiederkehren; letztere zeigen weissen Schmelz mit einer inneren Rundung in rothem Email. Diese 12 abgrenzenden Streifen mit Zellenschmelzen, welche in einem Tiefgrunde von Grubenschmelz sitzen, sind in ihrer äussern Gestaltung ziemlich übereinstimmend mit dem Effekt

---

1) Vgl. Tafel IX als Titelbild, dazu Text Seite 221 ff.

gleichartiger goldener Zellenschmelze, wie solche sich immer wieder bei byzantinischen und abendländischen Schmelzwirkern als Einfassungsstreifen, treppen- und kreuzförmig ansteigend, in Menge heute noch erhalten haben.[1])

Was nun schliesslich die Entstehungszeit dieses auf Tafel XXVIII abgebildeten Kreuzes betrifft, so unterliegt es für uns nicht dem mindesten Zweifel, dass dasselbe im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts Entstehung fand, als der schaffensfreudige Abt Wibald von Stablo durch seine belgischen Goldschmiede jene vortrefflichen Schmelzwerke herstellen liess, die wir auf Seite 221—233 ausführlicher beschrieben und auf Doppeltafel XI abgebildet haben. Ohne alle Widerrede rührt das eben besprochene Kreuz mit seinen vortrefflichen eingeschmelzten Arbeiten aus dem Schatz jener Ardenner Abtei her, aus welcher auch das Diptychon im Besitze der Familie Walz herstammt, desgleichen die unvergleichlichen Reliquiarien, die sich heute noch in dem Kgl. Museum für Kunst und Industrie zu Brüssel vorfinden.

Besonders charakteristisch für die Goldschmiedewerke der Amtsführung Wibald's in Stablo, grösstentheils ausgeführt von dem ihm befreundeten Goldschmied Godefroid de Clair aus Huy, sind jene eigenthümlich eingelassenen Edelsteine, die nicht in Kästchen — *in lectulis* — erhaben aufsitzen, sondern in Durchbrechungen — *in loculis perforatis* — vertieft eingelassen sind. Diese in eine kompakte Teigmasse eingefügten Edelsteine werden von je zwei oder drei Perlen umstellt, die ebenfalls in einer rundförmigen Durchbrechung in Teigmasse eingedrückt und befestigt sind. Genau dieselbe charakteristische Fassung

---

[1]) Vgl. das Werk von Swenigorodskoї, Tafel 17.

und Befestigung von Perlen und Edelsteinen findet sich auch an dem vorher bezeichneten, grossartigen Diptychon des Abtes Wibald im Besitze der Familie Walz in Hanau vor, desgleichen an den Reliquiarien aus dem vormals reichhaltigen Schatze der Reichsabtei Stablo, heute aufbewahrt in den Kgl. Museen des *Parc du Cinquantenaire* und der *Porte de Hal* zu Brüssel.

9. Agraffe *(fibula)* in Zellenschmelz im Museum zu Mainz.

Tafel XXIX.

Wohl wenige Städte Deutschlands dürfen sich rühmen, Fundorte metallischer Kleinodien und Antiquitäten des Mittelalters in solchem Umfange zu sein, wie dies in letzten Jahrzehnten im „goldenen Mainz" und seiner nächsten Umgebung der Fall gewesen ist. Unter andern werthvollen Funden, die im Mainzer Gebiete in neuester Zeit bei Ausgrabungen zu Tage gefördert worden sind, verdient für unsere vorliegende Studie eine prächtige *fibula* (*morsus*) besonders hervorgehoben zu werden, welche im Mai 1880 bei Gelegenheit der Kanalbauten an der Ecke der Schuster- und Stadthausstrasse in einer verschütteten Nische alter, seit langer Zeit unter der Strasse liegender Kellerräume gefunden worden ist. Aus der Hand des Ankäufers, eines Goldschmiedes, gelangte die kostbare Mantelschliesse glücklicher Weise unmittelbar darauf in den Besitz des grossen Mainzer Museums. Wir haben es uns gestattet, diese Mainzer *fibula* in Gold und Zellenschmelz genau in derselben Grösse auf Tafel XXIX wiederzugeben, wie Ch. de Linas dieselbe mit einigen Ergänzungen von seiner Hand photographisch in seinem oftgedachten Werke „*Les*

expositions rétrospectives en 1880“ auf einer Tafel zwischen Seite 128 und 129 bildlich veranschaulicht hat.[1]) Leider scheint der Mainzer Emailschmuck bei dem Funde durch die Hacke des Grundarbeiters, insbesondere auf der Brust des grossartigen heraldischen Adlers, bedeutende Beschädigungen erlitten zu haben, die auch in der Abbildung nicht undeutlich zu erkennen sind. Die genaue Copie des stattlichen *morsus*, der nach Ch. de Linas einen Durchmesser von 0,093 m und eine Länge von 0,10 m aufzuweisen hat, lässt in einem breiten, mit acht Zellenschmelzen ausgestatteten Filigranrande einen streng stilisirten, einköpfigen Kaiseradler erkennen, dessen Kopf, Flügel, Brust und fächerförmig ausgebreitete Schwanzfedern mit polychromen Zellenschmelzen verziert sind. Wir haben es nicht unterlassen, an Ort und Stelle eine genaue Besichtigung des seltenen Schmuckstückes vorzunehmen, und sind daher in der Lage, auf Grund dieser Autopsie angeben zu können, dass der Schnabel des heraldischen Vogels in einem gelben Schmelz gehalten ist; der Kopf zeigt ein tiefblaues, durchscheinendes Email mit grüner Halskrause; das Auge ist in weissem Schmelz angedeutet, das Gefieder hingegen in Lapisblau, Türkisblau, Smaragdgrün und Milchweiss durchgeführt. Das fast fischschuppenförmig gebildete Federwerk auf der Brust des Vogels lässt in der kaum 1½ mm vertieften Mulde, vielleicht infolge der starken Verletzungen beim Ausgraben, deutlich die Technik des Zellenschmelzes erkennen, die mit

---

[1]) Auch in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 69, S. 115—117 ist eine kurze Beschreibung des seltenen Fundes von Fr. Schneider erfolgt; ausführlichere Mittheilungen über diese goldene *fibula* unter Beigabe einer gelungenen farbigen Abbildung erschienen 1883 in der Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der Rheinischen Geschichte und Alterthümer von Dr. Wilh. Velke, Mainz, Band III, Heft 2 u. 3.

der Machweise der Byzantiner und der Schmelzwirker Trier's unter Leitung des Erzbischofs Egbert durchaus übereinstimmt. Es dürfte wohl keinem Zweifel unterliegen, dass die in unserer Abbildung veranschaulichte Agraffe mit dem einköpfigen Kaiseradler, wie er bereits seit der Ottonenzeit als heraldisches Hoheitszeichen auf metallischen und textilen Gebrauchsgegenständen vorkommt, ursprünglich einem hohen Zwecke als ornamentale *fibula* gedient habe.

Der unvergessliche, hochbegabte Kaiser Friedrich hat den Gedanken verwirklicht, in einer umfangreichen Sammlung die Entstehung und Entwickelung des Kaiseradlers seit der klassischen Zeit bis in's späte Mittelalter in Abbildungen von ältern Originalen nachzuweisen. Neben den textilen Adlern zu Auxerre und den grossartig in Kaiserpurpur gewebten Adlern an der alten, glockenförmigen *casula* im Domschatz zu Brixen, desgleichen den dekorativ behandelten, gestickten Adlern auf dem irrthümlich sogenannten „Mantel Karl's des Grossen" im Domschatz zu Metz[1]) dürfte unter den Originalkopien der ebengedachten Adlersammlung weiland Kaiser Friedrich's kaum ein heraldischer Adler gefunden werden, der in seiner naturalistischen Auffassung und Durchführung mit jenem eingeschmelzten Adlerbilde verglichen werden könnte, wie es sich auf dem Mainzer *morsus* in Zellenschmelz vorfindet.

Forscht man nach der Entstehungszeit und dem Herkommen der in Rede stehenden *fibula*, welche die Bestimmung trug, das Obergewand — *chlamys, sagum* — vielleicht eines hochstehenden Reichsfürsten auf der linken Schulter zu befestigen, so dürfte die Annahme Beifall finden, dass dieselbe

---

[1]) Vgl. Deutsche Reichskleinodien, Taf. XXII, Fig. 31, S. 126—130.

von deutschen Schmelzwirkern noch gegen Mitte des 11. Jahrhunderts Entstehung gefunden habe, als unter dem kunstsinnigen Erzbischof Egbert von Trier in der abteilichen Werkstätte von St. Maximin daselbst die Kunst des Zellenschmelzes zur Höhe gefördert worden war und von dort aus auch in den benachbarten grossen rheinischen Diöcesen Eingang und Pflege gefunden hatte.

Zellenemails in Spanien.

Nachdem in den vorhergehenden Abschnitten Umschau gehalten worden ist, in welchen Ländern des Abendlandes sich heute noch zerstreut Zellenschmelze aus jener frühen Periode des Mittelalters vorfinden, als noch das Bestreben geistlicher und weltlicher Fürsten dahin gerichtet war, in den Besitz solcher unschätzbaren Kleinodien zu gelangen, entsteht hier die Frage, ob und wo auch in Spanien sich noch Ueberreste dieser von Byzanz ererbten Kunsttechnik erhalten haben. Bei zweimaligem längern Verweilen jenseits der Pyrenäen waren wir in der Lage, hochinteressante Verroterie-Arbeiten aus den Tagen der Westgothenkönige in Augenschein nehmen und auch theilweise käuflich erwerben zu können. Zellenschmelze jedoch des 10.—12. Jahrhunderts auf goldener Unterlage[1]) haben wir weder in Privatsammlungen noch auch in den vielen von uns besichtigten Kathedralschätzen Spaniens vorgefunden. Auf eine desfallsige Anfrage an einen orts- und sachkundigen Sammler und Archäologen, Miquel y Badia zu Barcelona, erhielten wir unmittelbar vor Schluss dieses Werkes die interessante

---

[1]) Vgl. Abbildung und Beschreibung der maurisch-spanischen Agraffe in Zellenschmelz, die nicht auf Goldfond, sondern auf einer Unterlage von Rothkupfer ausgeführt ist, Tafel IX, Figur 1, Seite 179—181.

Mittheilung, dass noch in zwei Kathedralkirchen Spaniens solche eingeschmelzten *alveoledos* sich vorfinden, die nach Art und Weise der Goldschmiede von Byzanz hergestellt sein dürften. Nach Angabe unseres gelehrten Gewährsmannes sollen sich nämlich im Schatze der Kathedrale zu Orviedo noch drei solcher monumentalen Goldschmiedearbeiten, mit Zellenschmelzen des 10. Jahrhunderts verziert, erhalten haben, welche im Charakter der westgothischen Kronen von Guarrazar theilweise auch noch eingekapselte, geschälte Edelsteine zu erkennen geben. Hierhin seien zu rechnen zwei goldene Kreuze und ein in gleichem Metalle ausgeführtes *coffret (arqueta).* Nach dem Urtheil namhafter Alterthumskenner Spaniens dürfte das letztgedachte, reichverzierte Reliquiar *(coffret)* ebenfalls dem Ausgange des 10. Jahrhunderts angehören. Die beiden goldenen Kreuze des vorhin erwähnten Schatzes, welche *„Cruz de los Angeles“ (croix des Anges)* und *„Cruz de la Vittoria“ (croix de la Victoire)* genannt werden, seien ebenfalls als Werke des 10. Jahrhunderts zu betrachten und mit Filigran und gefassten Edelsteinen, abwechselnd mit Zellenemails, reich ausgestattet.

Als eine namhafte Bereicherung der archäologischen Wissenschaft würde es zu betrachten sein, wenn diese ebengedachten alterthümlichen Schatzgegenstände der Kathedrale von Orviedo von spanischen Gelehrten eingehend beschrieben und durch Abbildung das Vorfinden von Zellenschmelzen nachgewiesen würde.

Ferner soll auch noch in der Kathedrale von Santiago di Compostella den Mittheilungen unseres Freundes zufolge ein goldenes Altarkreuz vorhanden sein, das als Geschenk des spätern Königs Alphons III. ebenfalls der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehöre. An demselben befinde sich gleichfalls eine Anzahl vielfarbiger Zellenschmelze, die, wie

immer, von Filigran und Edelsteinen umstellt seien. Mr. Miquel y Badia hatte die Gefälligkeit, uns eine kleine Skizze der Zellenschmelze an diesem Prachtkreuz zuzusenden, aus welcher zu ersehen ist, dass diese *émaux de plique* der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts zuzusprechen sind. Nicht ohne Grund steht zu erwarten, dass bei sorgfältiger Nachforschung in den vielen, von Revolutionen nicht berührten Kirchenschätzen Spaniens noch eine Anzahl von Zellenschmelzen angetroffen werden dürften, die seither der Specialforschung entgangen sind.

Am Schluss dieser übersichtlichen Aufzählung von verhältnissmässig wenig gekannten, heute noch im Abendlande erhaltenen Zellenschmelzen sind wir nicht von der Meinung befangen, als ob diese nach Ländern geordneten Angaben auf Vollständigkeit Anspruch machen könnten. Ungeachtet sorgfältiger Nachforschung unsererseits werden sich in der Folgezeit noch vereinzelt Ueberreste von Zellenschmelzen vorfinden, die bei Herausgabe des vorliegenden Supplementes sich noch der Forschung entzogen hatten.

Welch' grosse Verbreitung die Zellenschmelze vom 10.—12. Jahrhundert gefunden und welchen Einfluss dieselben auch auf die im Aufleben begriffene Monumental- und Miniaturmalerei des Abendlandes genommen hatten, lässt sich deutlich ersehen an griechischen und lateinischen Miniaturmalereien dieser Zeitepoche. Auch die Schule von Cimabue, dem Lehrmeister des Giotto, steht noch theilweise unter dem Einfluss der beliebten und weitverbreiteten Schmelzwirkereien der Byzantiner, kenntlich an den mit Goldlinien schraffirten Gewändern der Heiligenfiguren.[1])

---

[1]) Vgl. hierüber das Nähere bei Kondakow, Seite 106 ff.

XII.

Sammlung Swenigorodskoï.

Nachdem im Vorhergehenden die vielen abendländischen Zellenschmelze eingehender behandelt und theilweise durch Illustrationen erläutert worden sind, würde am Schlusse dieser Studie eine Besprechung jener reichhaltigen Sammlung anzuschliessen sein, die Excellenz Dr. von Swenigorodskoï im südlichen Russland und im Kaukasus zu begründen Gelegenheit hatte. Da jedoch bereits unser Vorgänger Joh. Schulz in seinem Werke „Der byzantinische Zellenschmelz“ eine theilweise Beschreibung dieser Sammlung geliefert und ausserdem Professor Kondakow in dem oftgedachten Prachtwerk Swenigorodskoï's eine solche Beschreibung in wissenschaftlicher Form veröffentlicht hat, so dürfte es genügen, wenn wir hier in einer numerischen Uebersicht den Inhalt und die kunsthistorische Bedeutung dieser Privatsammlung kurz darzulegen versuchen.

Ueberschaut man die Sammlung Swenigorodskoï, die als Specialkollektion einzig in ihrer Art im Abendlande dasteht, so lassen sich die vielen emaillirten Werthstücke dieser Sammlung in sechs Gruppen eintheilen:

1. Die erste Gruppe umfasst elf grosse Rundungen, die Halbbilder verschiedener Heiligen in Zellenschmelz auf Goldfond darstellend, abgebildet in natürlicher Grösse auf Tafel 1—11 des Werkes Swenigorodskoï.

2. Die zweite Abtheilung zeigt sieben kleinere Heiligenbilder in Zellenschmelz, theils Brustbilder, theils stehende Figuren, abgebildet auf Tafel 13bis und 14.

3. Die dritte enthält ausser mehreren ornamentalen Zellenschmelzen sechs Bandstreifchen in Zellenemail, deren Musterung jene treppen- und kreuzförmig gebildeten Dessins zeigt, die an abend- und morgenländischen Kastenschmelzen als abgrenzende Einfassungen häufiger angetroffen werden.

4. In der vierten Gruppe finden sich verschiedene grössere ornamentale Zellenschmelze, die ehemals als Einrahmung und Tiefgrund eines monumentalen Bildes der *Θεοτόκος* gedient haben.

5. Die fünfte Gruppe besteht aus in Zellenemail gemusterten Heiligenscheinen und aus ornamentalen Theilen solcher Nimben.

6. Die sechste und letzte Gruppe umfasst mehrere *à deux faces* emaillirte Ohrgehänge — Kolte — südslavischer Herkunft und verschiedene Glieder einer ornamentalen Kette derselben Provenienz.

I.

Tafel XXX.

Den unstreitig werthvollsten Theil der in Rede stehenden Sammlung bilden jene elf grossen Rundungen in Gold, die sämmtlich einen gleichen Durchmesser von 8 cm aufweisen. Dieselben sind von einem starken Perlstabe umgeben und eingefasst; sie veranschaulichen folgende Heiligengestalten in Form von Brustbildern:

a) Auf der ersten Rundung (Tafel 1) erscheint Christus als *Παντοκράτωρ*, in griechischer Weise segnend, mit der in Versalien ausgeführten Inschrift *ΙΣ—ΧΣ*.

b) Bild der Mutter Gottes, mit der Inschrift *ΜΡ-ΘΥ*. (Tafel 2.) — Die Grossbuchstaben der folgenden Medaillons sind des leichtern Verständnisses wegen in Kursivschrift wiedergegeben.

c) Johannes der Vorläufer — Ὁ ἅγιος Ἰω. ὁ Πρόδρομος. (Tafel 3.)

d) Petrus — Ὁ ἅγιος Πέτρος. (Tafel 4.)

e) Paulus — Ὁ ἅγιος Παῦλος. (Tafel 5.)

f) Matthäus — Ὁ ἅγιος Ματθαῖος. (Tafel 6.)

g) Lukas — Ὁ ἅγιος Λούκας. (Tafel 7.)

h) Johannes der Evangelist — Ἰω. ὁ Θεόλογος. (Tafel 8.)

i) Georg — Ὁ ἅγιος Γεόργιος. (Tafel 9.)

k) Demetrius — Ὁ ἅγιος Διμίτριος. (Tafel 10.)

l) Theodor — Ὁ ἅγιος Θεόδωρος. (Tafel 11.)

Der technische Prozess bei Herstellung dieser elf Medaillons ist, in kurzen Zügen angedeutet, folgender. Auf der zur Aufnahme der Zellenschmelze bestimmten Goldplatte skizzirte der Künstler mit dem Perlpunzen in kräftigen Zügen die Umrisse der darzustellenden Halbfigur, wie diese Vorarbeiten auf Tafel 12 des Werkes Swenigorodskoï's an vier Rundungen zu ersehen sind. Alsdann trieb er mit dem Hammer die Goldplatte innerhalb der so erzielten Umrisszeichnung um etwa 1½ mm zurück, so dass eine von den gedachten Perlkonturen umgrenzte Mulde entstand. Auf dem Boden dieser Mulde entwarf er nun mit einem feinern Punzen die Hauptzüge des einzuschmelzenden Bildes und gewann auf diese Weise willkommene Anhaltspunkte für die Einstellung der Goldwändchen. Doch hat sich der Emailleur durchaus nicht sklavisch an den mit dem Punzen flüchtig skizzirten Entwurf gebunden, was durch den Umstand ausser Zweifel gestellt wird, dass die mittels der Goldwändchen gezogenen Linien weit zierlicher und gefälliger sich ausnehmen als die auf der Rückseite des Recipienten (vgl. Tafel 12 bei Kondakow) ersichtlichen, mit dem Punzen ausgeführten Umrisse.

Hinsichtlich der Schmelzfarben dieser Medaillons sei hier hinzugefügt, dass an sämmtlichen Darstellungen die Inkarnattheile einen durchleuchtenden Fleischton erkennen lassen. Die Haare sind abwechselnd in grauem und schwarzem Email gehalten, während in den von einem rothen Emailstreifen umgrenzten Nimben ein hellblauer Emailton mit einem dunkelblauen abwechselnd sich geltend macht. Der blaue Tiefgrund erscheint mit kleinen Vierpässen und Kreuzen gemustert. Im Ganzen weist die Farbenskala unserer Emailrundungen neun mit Sicherheit zu unterscheidende Schmelztöne auf.

In kompositorischer Beziehung fällt sofort der tiefgreifende Unterschied in die Augen, der zwischen der Darstellung der Gottesmutter und jener der übrigen auf Tafel 1—11 veranschaulichten Heiligenfiguren des Werkes Swenigorodskoï's obwaltet. In den Zügen des Pantokrator und der übrigen Bildwerke malt sich ernste, ja fast drohende Strenge, ein Effekt, der nicht zuletzt durch die Verschiebung der Augensterne in die Winkel der Pupille erzielt wird. Das Antlitz der jugendlich aufgefassten *Panagia* hingegen ist von ausnehmender, holdseliger Lieblichkeit; die Gewandung zeigt nur sehr wenig von der bei den übrigen Medaillons so scharf ausgeprägten hierarchischen Strenge. Die Goldlinien, die dort fast ausschliesslich in gerader Richtung nebeneinanderlaufen, um dann gruppenweise in scharfen, spitzen Winkeln zusammenzustossen, bewegen sich hier in zierlicher Ungezwungenheit und Lebendigkeit. Als entschieden missglückt dagegen ist bei der Darstellung der Gottesmutter die erhobene linke Hand zu bezeichnen.

Zu einer kurzen Charakterisirung der einzelnen Rundbilder übergehend, welche sämmtlich von derselben Grösse wie die auf Tafel XXX im Anhang abgebildete Christusfigur sind, sei

bemerkt, dass dieselben sich bezüglich der Auffassung und Wiedergabe unschwer in mehrere Klassen abtheilen lassen. So ist, wenn wir von einzelnen untergeordneten Unterschieden absehen, die Darstellung der hier bildlich vorgeführten Märtyrer Georgius, Theodorus und Demetrius eine streng einheitliche zu nennen. Die h. Blutzeugen tragen als Bekenner in der rechten Hand ein Kreuz, das sich scharf von dem goldfarbigen *latus clavus* der Gewandung abhebt; die linke Hand hat die ausgespannten Finger mässig erhoben; das Obergewand ist mit Kreuzen und Herzen in specifisch byzantinischer Weise reich gemustert. Zwischen den emaillirten Halbbildern der Apostel, beziehungsweise Evangelisten Matthäus, Johannes, Lukas und Paulus besteht insofern eine unverkennbare Uebereinstimmung, als die genannten Sendboten des Evangeliums in der vom Pallium verhüllten Linken ein reich verziertes Buch — offenbar den Evangelienkodex — tragen. Während aber Matthäus die Rechte nach griechischem Ritus segnend erhebt, macht sie bei den übrigen eine auf das von der Linken getragene Evangelienbuch hinweisende Bewegung. Ganz eigenartig ist die Darstellung des h. Petrus zu nennen, die nur mit der des h. Matthäus entferntere Analogie aufzuweisen hat. Wie Matthäus, so erscheint auch Petrus als ehrfurchtgebietender Greis; Haar und Bart sind in grau-weissem Schmelz wiedergegeben. Die Rechte erhebt der Apostelfürst in griechischer Weise zum Segen in derselben Art, wie dies oben bei Matthäus angegeben wurde. Die Linke trägt nicht das Evangelienbuch, sondern eine Schriftrolle — *volumen.* Dieselbe Hand stützt leicht den über die linke Schulter hinausragenden Stab, dessen Spitze über einer hornartig nach beiden Seiten ausladenden Verästelung ein griechisches Kreuz trägt. Auf eine nähere Besprechung dieses

interessanten *pedum* kann an dieser Stelle um so mehr verzichtet werden, als sowohl Joh. Schulz, wie auch Professor Kondakow dieser Darstellung eine ausführliche Erörterung gewidmet haben.

In dem emaillirten Bilde des Vorläufers Christi auf Tafel 3 des Werkes Swenigorodskoï's erscheint der Typus des strengen, abgetödteten Asceten, wenn wir von einigen weniger bedeutenden Absonderlichkeiten absehen, geschickt und ansprechend wiedergegeben. Der Gesichtsausdruck ist ernst, fast hart und strenge; das ungepflegte schwarze Haupt- und Barthaar fällt regellos und ungeordnet in Strähnen herab und giebt der ganzen Gestalt des Vorläufers einen düstern Gesammtcharakter. Die Haltung der kraftvollen Gestalt sowie die rhetorische Bewegung der ziemlich unbeholfen gezeichneten Hände deuten auf die prophetische Sendung und Thätigkeit des *Prodromus* hin.

Von besonderer Erhabenheit ist das auf Tafel XXX veranschaulichte Halbbild des *Pantokrator*. Wie Kondakow in seiner Besprechung dieses Bildes richtig bemerkt, hat der Emailleur es verstanden, den Doppelcharakter der gottmenschlichen Persönlichkeit Christi in ansprechender Weise bildlich wiederzugeben. Der Kreuznimbus, der das Haupt des Erlösers umgiebt, sowie die segnend erhobene Rechte deuten auf das Mittleramt des Heilandes hin; die Würde und Hoheit der majestätischen Gestalt und nicht minder der von der Linken getragene *liber scriptus* lassen die Herrlichkeit des kommenden Weltenrichters ahnen.

Es entsteht nun die Frage: Welchem ornamentalen Zwecke dienten ehemals diese elf Rundungen, und ist die uns vorliegende Zahl derselben als vollständig zu betrachten? Diese Fragestellung beantwortet Professor Kondakow auf Seite 272 des Werkes Swenigorodskoï's dahin, dass diese Medaillons ehe-

mals die Umrahmung eines grossen, den Erzengel Gabriel darstellenden Ikon schmückten, welches Bild früher in der Klosterkirche von Dshumati in Ghurien aufbewahrt wurde. Kondakow giebt auf Seite 35 unter Figur 91 in einem vortrefflich ausgeführten Holzschnitt die Abbildung dieses grossartigen Bildwerkes mit Andeutung aller fehlenden Theile getreu wieder. Auf dieser Darstellung sind noch sämmtliche elf emaillirten Rundungen der Swenigorodskoï'schen Sammlung deutlich zu ersehen. Auf der obern breiten Umrandung ist die kleine δέησις in drei Medaillons dargestellt, nämlich in der Mitte das Halbbild des segnenden Christus und rechts und links wie immer die *Panagia* und der *Prodromus*. In den beiden Langseiten der Umrahmung folgen dann die Medaillons, welche die grosse δέησις vervollständigen, nämlich die Brustbilder der hh. Petrus und Paulus, als *pars pro toto* die Vollzahl der zwölf Sendboten darstellend. Diesen reihen sich an die Brustbilder dreier Evangelisten, des h. Johannes des Theologen, des h. Matthäus und des h. Lukas.[1]) Das Bild des Evangelisten Markus, das in der Sammlung Swenigorodskoï fehlt, ist auch auf der vorher bezeichneten Abbildung bei Kondakow nicht mehr vorhanden; dasselbe scheint bei einer frühern Entstellung des Ikon mit andern Ornamenten in Verlust gerathen zu sein. Offenbar befand sich dasselbe ehemals in der heute leeren Umrahmung des Ikon, rechts vom Beschauer. Den Abschluss des grossen Heiligencyklus endlich bildeten die Darstellungen von drei h. Märtyrern als Repräsentanten der Blutzeugen Christi; es sind dies die jugendlichen Heiligen Demetrius und Georgius, beide

1) Dieses letztere Emailbild war bei einer misslungenen Restauration des betreffenden Ikon als Lückenbüsser auf der Brust des Erzengels Gabriel unschön befestigt worden.

unbärtig dargestellt, und der h. Theodorus, welcher mit schwarzem Vollbart in Email wiedergegeben ist.

Was nun die Entstehungszeit der in Rede stehenden elf Medaillons der Sammlung Swenigorodskoï betrifft, so sind wir mit Professor Kondakow der Ansicht, dass dieselben unstreitig der Blüthezeit der byzantinischen Emailfabrikation, dem Schlusse des 10., spätestens dem Beginne des 11. Jahrhunderts zuzusprechen seien. Zum Belege für diese Annahme ist auf die Komposition und die tadellose technische Ausführung dieser vortrefflichen Bildwerke hinzuweisen. Auch die charakteristischen Grossbuchstaben in schwarzem Zellenschmelz reden dieser Annahme das Wort. Ob hingegen die grosse, stehende Figur des Erzengels Gabriel und die übrige ornamentale Ausstattung des Bildwerkes ein gleiches Alter wie die eben besprochenen elf emaillirten Darstellungen beanspruchen können, erscheint, zum mindesten gesagt, sehr fraglich. Zieht man das streifenförmig geordnete, charakteristische Pflanzenornament näher in Betracht, das in leichter Prägung den Tiefgrund des Ikon gleichmässig ausfüllt, desgleichen die hoch entwickelten Laubornamente, die den äussern Rand ebenfalls in getriebener Arbeit zieren und in welchen ehemals die vorhin besprochenen grossen Medaillons eingelassen waren, endlich auch die ziemlich unbeholfene, steife Haltung der grossen Figur des Erzengels Gabriel, so dürfte man sich zu der Annahme gedrängt sehen, dass das Tafelbild in seiner Ganzheit mit Einschluss der charakteristischen, nur theilweise noch erhaltenen Inschriften in der untern Randeinfassung einer jüngern Periode angehöre und vielleicht in dem ghurischen Kloster Dshumati gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts Entstehung gefunden habe. Würde man dieser Hypothese beipflichten, so liesse sich

eine fernere Annahme hinzufügen, dass die um fast 200 Jahre ältern emaillirten Medaillons etwa von einem andern liturgischen Gebrauchsgegenstand entlehnt und zur Umrahmung und Ausstattung des in Rede stehenden Ikon nachträglich verwendet worden seien.

II.

In der II. Abtheilung der Sammlung Swenigorodskoï, welche sieben kleinere Zellenschmelze in etwas verletztem Zustande umfasst, macht sich vornehmlich eine Rundung geltend, welche in einem Durchmesser von 0,042 m das Brustbild des jugendlichen Emanuel in leuchtendem Zellenschmelz auf smaragdgrünem Fond zeigt. Zu Häupten dieses Bildes ersieht man in weissem Schmelz das bekannte Hierogramm *IΣ—XΣ*. Das Inkarnat zeichnet sich, wie auch an den grossen figuralen Medaillons von Tafel 1—11 derselben Sammlung, durch ein helles, fleischfarbiges Email aus. Das Obergewand erscheint in dunkelblauem Schmelz, das Untergewand jedoch tritt in einem bläulichen Tone auf. Den Tiefgrund des Nimbus bildet ein helles Blau. Die Kreuzesform in demselben giebt sich als ein gelber Schmelz zu erkennen. Die Rechte segnet in griechischer Weise, während die Linke das Volumen in weissem Schmelz gefasst hält. Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, dass das im äussern Umkreis verletzte Zellenemail der Blüthezeit der byzantinischen Schmelzwirker, dem Beginne des 11. Jahrhunderts, zuzuschreiben ist.

Zu derselben zweiten Gruppe der oft gedachten Sammlung sind ferner zu rechnen zwei kleine *émaux de plique* in einem Durchmesser von kaum 1 cm, welche in feinstem Zellenschmelz das Halbbildchen des segnenden Weltheilandes und das Brust-

bild eines Engels zu erkennen geben. Ferner gehören zu dieser Abtheilung zwei stehende Figürchen in Zellenschmelz in der Grösse von 0,035 m, von welchen das eine in rothen eingeschmelzten Versalien bezeichnet wird als *ὁ ἅγιος Νικόλαος*, während die andere Figur, die, wie immer, einen mit griechischem Kreuz bekrönten Stab trägt, *ὁ ἅγιος Πέτρος* genannt wird. Noch ein fünftes eingeschmelztes Bild, in einer Rundung von 0,025 m im Durchmesser, muss zur zweiten Abtheilung der Swenigorodskoï'schen Sammlung gerechnet werden; es stellt das Halbbild eines Heiligen in ziemlich verletztem Schmelz dar. Die schwer lesbare griechische Inschrift, ebenfalls in rothem Schmelz, bezeichnet diese Figur: *ὁ ἅγιος Χρυσόστομος*. Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, dass sämmtliche eben angeführten figürlichen Darstellungen als byzantinische Zellenschmelze aus der Mitte des 11. Jahrhunderts zu betrachten sind. Zu dieser Gruppe gehört auch noch das 0,095 m grosse, stehende Bild eines Evangelisten, abgebildet auf Tafel 13bis des Werkes Swenigorodskoï's. Diese Figur in ausschreitender Stellung scheint einer *Maiestas Domini* den Evangelienkodex entgegenzuhalten. An dieser schlank gezeichneten Figur ist in dunkelblauem Zellenschmelz nur noch ein Theil des Obergewandes erhalten; alle übrigen Emailpartien fehlen. Dieser Ueberrest eines formschönen Emailbildes ist behufs näherer Untersuchung und Klarstellung der Technik von nicht zu unterschätzendem Werth.

Bei der grossen Verbreitung, welche das von Hoch und Niedrig mit Vorliebe im 11. und 12. Jahrhundert gesuchte Zellenemail in den von Byzanz abhängigen Provinzen des Kaukasus gefunden hatte, darf es nicht auffallend erscheinen, wenn heute noch in diesen fernliegenden Ländergebieten manche Ueber-

reste von kleinen eingeschmelzten Bildwerken in starker Verletzung sich zerstreut vorfinden, wie solche diese II. Abtheilung der Sammlung Swenigorodskoï aufzuweisen hat. Mit dieser Annahme ist auch in Einklang zu setzen die Aeusserung einer hochstehenden Frau in Georgien, die ihr Befremden darüber aussprach, als Dr. von Swenigorodskoï eifrige Nachforschungen nach solchen Ueberresten einer grossen, untergegangenen Kunstindustrie anstellte. Dieselbe bemerkte bei dieser Veranlassung, dass sie in ihrer Jugend mit solchen vielfarbigen Bildchen auf Metall gespielt habe. Dass man auch in Köln noch im Anfang dieses Jahrhunderts den zahlreichen Ueberbleibseln von vielfarbigen Grubenschmelzen des 12. Jahrhunderts wenig Beachtung geschenkt habe, entnahmen wir vor mehreren Jahren aus der Aeusserung eines alten kölnischen Kupferschmiedes, der, erstaunt darüber, dass man den seltenen Ueberresten der kölnischen Grubenschmelze jetzt so hohen Werth beimesse, die Aeusserung machte, in seiner Lehrzeit sei er angewiesen worden, mit dem Hammer die Figuren von solchem farbigen ‚Porstelin‘ aus den Kupferplatten herauszuschlagen, um das Rothkupfer dieser Emailplatten für andere Zwecke zu gewinnen.

III.

Auf Tafel 17 des Werkes Swenigorodskoï sind in natürlicher Grösse sechs Streifchen von 0,03—0,05 m Länge polychrom wiedergegeben, welche nur eine Breite von 0,007—0,008 m zeigen. Die Musterungen in diesen sechs zierlichen Emailstreifchen, abgebildet auf der eben gedachten Tafel unter a, c, d, e, f, g des Werkes Swenigorodskoï's, lassen jene im byzantinischen Zellenschmelz als einfassende Bänder so häufig wiederkehrenden Musterungen von gleicharmigen Kreuzen und treppen-

förmig gebildeten Quadraten erkennen, deren Fond treppenförmig ansteigend immer mit weissem Schmelz ausgefüllt ist. Die über den Quadraten sich erhebenden Kreuzesarme sind in dunkelblauem Schmelz gehalten, während die innere Füllung derselben ein Kreuzchen oder eine Rundung in rothem Schmelz zeigt. Diese so häufig vorkommenden emaillirten Bändchen, an griechische Mosaiken sich anlehnend, scheinen von byzantinischen Schmelzwirkern in Menge für den Grosshandel fast fabrikmässig angefertigt worden zu sein, da sich dieselben auch als einfassende und verzierende Streifen an abendländischen Werken der Goldschmiedekunst häufiger vorfinden. Ausser drei Zwickeln, die ehemals zur Einfassung und Umrahmung von kreisförmigen Rosetten dienten, welche auf einem Fond von durchscheinendem, grünem Email zierliche Goldzellen, dem Filigran nachgebildet, zeigen, enthält die oft gedachte Sammlung in dieser III. Abtheilung noch ein breiteres Streifchen in Zellenschmelz, abgebildet unter b auf Tafel 17, desgleichen einen interessanten Ueberrest einer kleinen emaillirten Rosette in weissem Schmelz auf blauem Fond, deren Inneres ein Dreiblatt in rothem Schmelz veranschaulicht.

IV.

Tafel XXXI, Figur 1.

Auf Tafel 18 bei Kondakow finden wir mehrere hochinteressante Theile von Emailbekleidungen eines Heiligenbildes, die ehemals ein grösseres Halbbild einer monumentalen *Panagia* einfassten und umrahmten. Dieses in seiner Ganzheit aus Zellenschmelz hergestellte Bildwerk der *Θεοντόκος*, das vielleicht ehemals der *Ikonostasis* einer griechischen Klosterkirche zur Zierde gereicht hat, ist wahrscheinlich seines Goldwerthes wegen in

Verlust gerathen. Auf Tafel 15bis des Swenigorodskoi'schen Werkes ist in einer Umrisszeichnung der Nachweis geliefert, an welchen Stellen jene grössern emaillirten Goldplatten angebracht waren, von denen als Tiefgrund das Brustbild der Muttergottes, ebenfalls in Zellenschmelz gebildet, sich abhob. Mit Sicherheit lässt sich annehmen, dass heute noch eine weit grössere Zahl von Zellenschmelzen im Morgen- und Abendlande sich erhalten hätte, wenn man zur Herstellung von Zellenschmelzen nicht des verführerischen Materials des Goldes benöthigt gewesen wäre. Dieser goldene Fond, desgleichen auch die goldenen Zellenwändchen, die zur Cloisonnirung der verschiedenen Zellenschmelze dienten, sind leider Ursache gewesen, dass so manche, für die Kunstgeschichte hochwichtige Zellenemails im Orient und im Occident in Verlust gerathen sind, wohingegen sich noch jene abendländischen Emails bis zur Gegenwart zahlreich erhalten haben, die glücklicherweise als Grubenschmelze auf einem Recipienten von Rothkupfer eingelassen waren.

Die zierlichen Musterungen der in Rede stehenden Emailplatten von ziemlich grossem Umfange, abgebildet im Anhange, Tafel XXXI, Figur 1, setzen sich in parallelen Streifen übereinander geordnet fort und bilden, im Motiv gleichmässig wiederkehrend, Compartimente von je zwei orientalischen Pflanzengebilden, welche, fast lilienartig gestaltet, von gleichförmigen Medaillons eingefasst werden. Dieselben spitzen sich nach oben gleichmässig zu und werden von einem vierblättrigen Laubornament nach oben und unten abgeschlossen, dessen innere Herzform mit weissem Schmelz ausgefüllt ist, wohingegen die zierliche Bekrönung in rothem Schmelz auftritt. Der Tiefgrund dieser Emailplatten ist mit einem dunkelblauen Schmelz

ausgefüllt; die lilienförmig gestalteten Pflanzenornamente hingegen zeigen ein durchsichtiges grünes Email. Sowohl die Zwickel dieses letztgedachten Blätterwerkes als auch die Wurzelblätter desselben geben dunkelrothe Schmelzfarben zu erkennen. Ein fünfter Schmelzton macht sich, immer wieder in einem Dreiblatt vorkommend, an jener Stelle bemerklich, wo die beiden lilienförmig gebildeten Blätter zusammenstossen. In dem unter Nr. 1 auf Tafel 18 bei Kondakow abgebildeten Compartiment zeigt sich innerhalb der vorhin gedachten Musterung, von einer Vierpassrose gleichmässig eingefasst, auf dunkelblauem, eingeschmelztem Tiefgrund das bekannte Hierogramm der Gottesmutter *M̃P* in weissem Schmelz. In den Vierpässen ist die wiederkehrende fünfblättrige Halbrose durch einen gelben Schmelz gekennzeichnet, wohingegen der Tiefgrund dieser Halbrose nicht durch weissen, sondern durch rothen Schmelz hervorgehoben wird.

Der beneidenswerthe Besitzer der eben besprochenen, seltenen Schmelzwerke, wie sich solche in ihrer eigenthümlichen zierlichen Musterung im Abendlande nicht mehr vorfinden, hat es in seinem Prachtwerk unterlassen anzudeuten, wo im Kaukasus sich jenes grossartig ausgeführte Brustbild der *Panagia* vorfand, an welchem die eben besprochenen ornamentalen Ueberreste als zierlich gemusterter Hintergrund angebracht waren.

V.

Tafel XXXI, Figur 2.

Die V. Gruppe der Sammlung Swenigorodskoï umfasst in Zellenschmelz gemusterte Heiligenscheine und Theile von byzantinischen Nimben, welche einstmals, nach ihrer Form und Ausdehnung zu urtheilen, dem grossen Halbbilde einer

Panagia angehörten, zu welchem die in der vorhergehenden Gruppe besprochenen Zellenemails als Tieffond gehört haben dürften. Auf Tafel 15bis des oft citirten Werkes Swenigorodskoï's sind unter Nr. 5 und 6 die Theile der Nimben bezeichnet, die auf Tafel 19 mit den gleichen Nummern 5 und 6 polychrom in leuchtendem Farbenschmelz so in natürlicher Grösse wiedergegeben sind, wie sie der oft gedachten Originalsammlung zur hervorragenden Zierde gereichen. Betrachtet man näher das ornamentale Pflanzenwerk in 6—7 Farbnüancen, wie es sich unter 5 und 6 und auf Tafel 19 geltend macht und mit den Pflanzengebilden der vorhergehenden Abtheilung übereinstimmt, so leuchtet ein, dass diese Theile der Nimben einem und demselben Bildwerk angehört haben, dem die Emails als Tieffond dienten, wie vorher zu Tafel XXXI, Figur 1 bemerkt worden ist. Hier wie dort ist der Tiefgrund in dunkelblauem Schmelz angedeutet, wohingegen das romanisirende Blattwerk in den äussern Einschnitten in weissem Schmelz auftritt und im Hintergrund in dunkelrothe Farbnüancen ausläuft. Auch der gelbe Schmelz fehlt in diesen zierlichen Ornamenten nicht, der sich auf Tafel 18 in den Halbrosen des Vierpasses geltend macht, in welchem das Bild der Muttergottes in weissem Schmelz erscheint. Nur die durchscheinende grüne Farbe des Emails tritt hier viel sparsamer auf, als dies bei den Musterungen auf Tafel 18 der Sammlung Swenigorodskoï der Fall ist.

Der Besitzer dieser unvergleichlichen Schmelzwerke, die nach unserer Annahme, wie bereits gesagt, von einem grössern Bilde der *Panagia* einer griechischen Ikonostasis herrühren, hat dafür Sorge getragen, dass diese sämmtlichen ornamentalen Schmelzwerke, beschrieben unter IV und V und theilweise abgebildet auf Tafel XXXI, Figur 1 und 2, mit goldenen

Platten von kundiger Hand unterlegt und verstärkt worden sind, damit eine weitere Beschädigung für alle Zukunft ausgeschlossen bleibe.

Wenn im Vorhergehenden die zierlich dessinirten Theile grösserer Nimben der Sammlung Swenigorodskoï näher beleuchtet wurden, so erübrigt es noch, im Folgenden auf die reich gemusterten Heiligenscheine hinzuweisen, durch welche die V. Gruppe sich vortheilhaft vor den vorhergehenden auszeichnet. Auf Tafel 16 bei Kondakow ist nämlich ein äusserst reich in Zellenschmelz verzierter Heiligenschein in goldigem Farbdruck veranschaulicht, welcher einen grössten Durchmesser von 0,13 m aufzuweisen hat. Betrachtet man aufmerksam den reichen Schmuck von schlangenförmigen Windungen, die jedesmal ein griechisch stilisirtes Laubornament, abwechselnd mit einer Vierpassrose, in Zellenschmelz erkennen lassen, so tritt unwillkürlich die Frage auf, wie erst das eingeschmelzte Bild beschaffen gewesen sein möge, welchem dieser reich ausgestattete Nimbus zur besondern Zierde gereicht habe. Es unterliegt keinem Zweifel, dass dieser mit den zierlichsten Zellenschmelzen auf's delikateste ausgestattete Heiligenschein ehemals einem aus Zellenschmelzen kunstreich zusammengesetzten Bilde eines *Pantocrator* oder einer *Panagia* angehört habe, das hinsichtlich seines Umfanges fast jenem Bilde der Gottesmutter gleichkam, welches sich im Kloster Chopi in Mingrelien befindet und auf Seite 151, Abbildung 41 des Swenigorodskoï'schen Werkes abgebildet ist. Auch Professor Kondakow giebt in dem auf Seite 333 bezeichneten Werke mehrere Christus- und Muttergottesbilder, heute noch vorfindlich in verschiedenen Kirchen der Provinzen des Kaukasus, deren emaillirte Gesichtsbildungen von formverwandten Nimben in Email umschlossen und verziert sind. Als fest-

stehende Regel bei diesen *icones* galt offenbar, dass, je grösser und reicher die Halbbilder des Weltheilandes und der Muttergottes in Zellenemail beschaffen waren, desto reichere und entwickeltere Formen auch der betreffende Heiligenschein zeigte. Einen formverwandten, reich verzierten Heiligenschein, von einem Christusbilde im Kloster Gelat in Georgien herrührend, beschreibt Kondakow auf Seite 155; unter Nr. 42 des Werkes Swenigorodskoï's giebt er eine gelungene Abbildung desselben wieder.

Unter den mit Zellenschmelzen reich verzierten Heiligenscheinen der Sammlung Swenigorodskoï und den formschönen Ueberresten solcher Nimben, die sämmtlich der Blüthezeit der Emailkunst, dem 10.—11. Jahrhundert, angehören (vgl. Abbildung auf Tafel XXXI, Figur 2), zeichnet sich ein grösserer Ueberrest eines Nimbus aus, der auf Tafel 20 des Werkes Swenigorodskoï's in seiner Ganzheit vielfarbig abgebildet und durch Konturzeichnung in dem oberen fehlenden Theile ergänzt worden ist. Sehr ist es zu bedauern, dass der zu diesem Nimbus gehörende Ikon in Verlust gerathen ist, gleich wie so viele andere Schmelzwerke georgischer Kirchen und Klöster. Ob die Gesichtszüge dieses Heiligenbildes ehemals gemalt oder in Zellenschmelz, wie die auf Tafel 15 abgebildete *Panagia,* ausgeführt waren, entzieht sich der Forschung. Im Hinblick auf die grosse Ausdehnung des Nimbus, der einen Durchmesser von 0,20 m zeigt, glauben wir annehmen zu sollen, dass das Antlitz in Temperamalerei und nicht in Zellenschmelz ausgeführt war. Wenn der auf Tafel 16 abgebildete Heiligenschein der V. Abtheilung der Swenigorodskoï'schen Sammlung in seiner reichen Stilisirung und Nüancirung der Schmelzfarben offenbar der Blüthezeit der byzantinischen Emailtechnik, dem Ausgange des 10. und spätestens dem Beginne des 11. Jahr-

hunderts, zuzuschreiben ist, so kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, dass der in Rede stehende, eigenthümlich in der Musterung abweichende Nimbus auf Tafel 20, ebenfalls der Sammlung Swenigorodskoï angehörend, erst am Abschluss des 12. Jahrhunderts Entstehung von Seiten georgischer Schmelzwirker gefunden hat. Gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts scheinen die Schmelzwirker Georgiens, die ererbten Typen byzantinischer Ornamentation verlassend, sich fremdartige Musterungen zum Vorbilde genommen zu haben, die sich an arabische Ornamente anlehnten, wie solche in den benachbarten persischen Ländergebieten einen nationalen Ausdruck gefunden hatten, was auch Professor Kondakow auf Seite 322 und 323 hervorzuheben nicht unterlässt.

Dieser Heiligenschein der Sammlung Swenigorodskoï lässt keine zusammenhängenden Ornamente erkennen, die rhythmisch nach einem gleichmässigen Turnus wiederkehren, sondern bietet gleichsam *fleurs semées,* welche ziemlich unruhig wirken. Diese gleichmässig wiederkehrenden Streumuster setzen sich aus vierblättrigen Pflanzengebilden zusammen, die immer wieder von einer innern Rundung in rothem Schmelz ausstrahlen. Diese Vierblätter geben eine birnförmige Palmette in türkisblauem Schmelz zu erkennen, innerhalb deren sich vier kleinere Palmetten in weissem Schmelz befinden. Zur Ausfüllung des Tiefgrundes, der hier in dunkelblauem Schmelz auftritt, zeigen sich abermals kleinere zugespitzte Palmetten in Dreiblattform, deren Inneres mit rothem Schmelz ausgefüllt ist. Mit dem gleichen Motiv von kleinen Palmetten ist auch die äussere Rundung des Heiligenscheines auf beiden Seiten eingefasst; sie sind in türkisgrünem Schmelz kettenförmig geordnet. Den Nimbus verzierten ursprünglich fünf grössere

Medaillons, von denen sich vier noch theilweise erhalten haben. Ob diese jetzt leeren *lectuli* in Gold ehemals eingeschmelzte Bildwerke, Pflanzenornamente oder antike, geschnittene Steine enthielten, lässt sich heute nicht mehr nachweisen. Diese offenen Goldkapseln werden von kleinen Kreisen umgeben und eingefasst, die an dieser Stelle, in weissem Schmelz gehalten, kleine Perlen ersetzen sollen.

VI.

Tafel XXXII, Figur 1, 2, 3.

Die in den vorhergehenden Abschnitten bezeichneten seltenen Schmelzwerke der Sammlung Swenigorodskoï haben nach Form und Beschaffenheit einen ausschliesslich sacralen Charakter, da dieselben ursprünglich die Bestimmung trugen, liturgischen Gebrauchsgegenständen zur Zierde zu gereichen. Die mit Zellenemail reich ausgestatteten Schmuckgegenstände der VI. Serie hingegen gehören ausschliesslich profanem Gebrauche an und dienen zum Beweise, dass nicht nur in Byzanz nach den Berichten älterer Schriftsteller die mit Vorliebe geübte Kunst des Zellenschmelzes zum Schmucke und zur Zierde von profanen Gebrauchsgegenständen angewandt wurde, sondern dass auch nach der Christianisirung Russlands in Kiew, der Hauptstadt des Grossfürsten Wladimir, die populäre Technik vielfarbiger Zellenschmelze zur polychromen Ausstattung profaner Gebrauchsgegenstände in grossem Umfange Anwendung fand. Es umfasst nämlich, wie bereits Eingangs angedeutet, diese letzte Abtheilung der reichhaltigen russischen Specialsammlung eine Anzahl von verschiedenen in Zellenschmelz gemusterten Ohrgehängen oder Kolten nebst einzelnen Kettengliedern in Gold und Zellenschmelzen, die als integrirende

Theile profaner Schmuckgegenstände zu betrachten sind. Dieselben rühren, wie Fundort und Musterungen andeuten, wahrscheinlich von Goldschmieden der Hauptstadt Kiew her, die nach offenbar byzantinischen Vorbildern schon im 11. Jahrhundert darauf Bedacht nahmen, der weiblichen und männlichen Eitelkeit durch die Kunst ihrer Hände Vorschub zu leisten. Dass diese mondförmigen Kolten und scheibenförmigen Kettenglieder, in Zellenschmelz reich ausgeführt, bei Hoch und Niedrig besonders im südlichen Russland seit dem 11. und 12. Jahrhundert allgemeiner in Gebrauch waren, geht aus dem Umstande hervor, dass solche Schmuckgegenstände nicht allein bei den Nachgrabungen in der alten Zarenstadt Kiew, sondern auch an andern Orten, nämlich in Tschernigow, Wladimir und Rjasan, in den letzten Jahrzehnten in grosser Zahl entdeckt worden sind. Diese Funde von goldenen Kleinoden dienen aber auch zum Beweise, dass in Folge der Tartarenverwüstungen in Russland kriegerische Umwälzungen stattgefunden haben, die als Ursache zu betrachten sind, dass man sich veranlasst sah, diese reichen Goldzierden dem Schoosse der Erde anzuvertrauen.

Wie kam nun Dr. von Swenigorodskoï in den Besitz dieser seltenen Schmuckgegenstände?

Nachdem Seine Excellenz, wie auf Seite 28 dieser Schrift angedeutet wurde, auf beschwerlichen Reisen in den verschiedenen Provinzen des Kaukasus mit Aufwand grosser Geldmittel in den beneidenswerthen Besitz jener unübertrefflichen Schmelzwerke von meistens byzantinischem Herkommen gelangt war, die von Professor Kondakow in zwei Abschnitten des Swenigorodskoï'schen Werkes ausführlicher behandelt und von uns in den vorhergehenden fünf Abschnitten kurz angedeutet worden sind, lenkten Ausgrabungen im süd-

lichen Russland in den letzten Jahren das Augenmerk des eifrigen Sammlers byzantinischer Werthstücke auch auf jene formverwandten Parallelen, die seit den fünfziger Jahren bis auf die jüngsten Tage daselbst gefunden worden sind. Die meisten Werthstücke dieser zahlreichen Funde in der Altstadt Kiew, die wahrscheinlich beim Einfall der Tartaren im 13. Jahrhundert der schützenden Erde anvertraut wurden und später in Vergessenheit geriethen, gelangten in die reichhaltigen Sammlungen der Eremitage von St. Petersburg; ein kleiner Theil ging durch Ankauf in den Besitz von Kunstkennern und Privatsammlern über. Aus diesen Funden nun rühren auch jene in reichem Zellenschmelz verzierten Ohrgehänge und Kettenglieder her, zu deren kurzer Besprechung wir im Folgenden übergehen werden. Dieselben sind auf Tafel XXXII und XXXIII im Anhange dieses Werkes auf Grundlage der polychromen Abbildungen bei Kondakow Tafel 20—21 in natürlicher Grösse photographisch wiedergegeben.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, die hochinteressanten kunstgeschichtlichen Angaben Kondakow's hier, wenn auch nur im Auszuge folgen zu lassen, die derselbe mit grosser Belesenheit im Swenigorodskoï'schen Werke Seite 328 ff. über diese altrussischen Ohrgehänge zusammengetragen hat. Wir beschränken uns deswegen darauf, unter Hinweis auf diese gelehrten Excursionen über Etymologie[1]), Form und Verzierungsweise der

---

[1]) Im Gegensatz zu der Etymologie des Wortes *Kólti*, wie Professor Kondakow dieses Geschmeide in Hinsicht auf seine der Mondsichel ähnliche Form benennt, leitet der polnische Gelehrte Leonh. Lepizy diese Bezeichnung aus dem Polnischen her, wo sie ein Vorhängeschloss bedeute. Allerdings hat die äussere Form dieses Schmuckstückes mit seinem obern, beweglichen Bügel (vgl. die Abbildung auf Tafel XXXII) grössere Aehnlichkeit mit einem Vorhängeschlösschen, unserer niederdeutschen „Kluster", als mit der *lunula*, der kleinen Mondsichel.

Költi kurz anzugeben, dass diese goldenen, mit Zellenschmelz reichverzierten *lunulae*, wie alte Schriftsteller sie nennen, nicht nur von der vornehmen Frauenwelt, sondern auch von hochstehenden Männern und von Fürsten als Zierath, und zwar nicht, wie unsere Ohrgehänge, unmittelbar an den Ohren, sondern an reich verzierten Kopfhüllen als goldene Anhängsel schwebend befestigt zu werden pflegten. Dass dieselben auch von Männern getragen wurden, beweist der von Professor Antonowitsch am Schlusse der siebenziger Jahre in Alt-Kiew gemachte Fund, durch welchen das Grab eines russischen Grossfürsten zu Tage gefördert wurde, dessen wohl erhaltene Leiche noch mit fürstlichen Gewandungen bekleidet war. Das Haupt bedeckte ein kunstreich verziertes Kronhäubchen — *pileolus* —, an welchem zu beiden Seiten Ohrringe, mit Email verziert, schwebend befestigt waren. Diese zierlichen *lunulae* der fürstlichen Leiche zeigen grosse Formverwandtschaft mit den Kolten aus der Sammlung Swenigorodskoï, abgebildet auf Tafel XXXII im Anhange. Als ferner in den achtziger Jahren in der Wladimirstrasse zu Alt-Kiew das Rohrnetz einer Wasserleitung gelegt wurde, fand man daselbst zwei Paar nicht ganz so reiche Ohrgehänge, wie die auf Tafel XXXII, Figur 1 bezeichneten der Sammlung Swenigorodskoï, ferner einen kostbaren Halsschmuck, bestehend aus 21 goldenen, mit Zellenschmelz verzierten Medaillons in Form von kleinen Monden, wie solche in einem Durchmesser von 3 cm auch aus der Sammlung Swenigorodskoï auf Tafel XXXIII in verkleinertem Maassstabe abgebildet sind.

Was nun zunächst Form und Verzierungsweise dieser prächtigen Ohrgehänge betrifft, die der Sammlung Swenigorodskoï zur besonder Anuszeichnung gereichen, so ist vorauszuschicken, dass dieselben, wie auch die Abbildungen auf Tafel XXXII,

Figur 1, 2, 3 es veranschaulichen, auf beiden Seiten mit Zellenschmelzen reich ausgestattet sind. Im Innern lassen dieselben einen hohlen Raum erkennen, der dadurch entsteht, dass die beiden goldenen, mondförmig gestalteten Scheiben rundlich ausgebaucht sind und vermittelst einer goldenen Rinne zusammengefügt wurden. In dieser Rinne sind vom Goldschmied kleine Oesen, meist vier bis fünf an der Zahl, eingelöthet, welche die Bestimmung trugen, feine Golddrähtchen durchzulassen und zu befestigen, in welchen kleine Lothperlen eingereiht und kreisförmig zusammengehalten wurden.

Für unsern Zweck hat die polychrome Ausstattung dieser drei Kolten der Swenigorodskoï'schen Sammlung ein erhöhtes Interesse, indem dieselben, wie bereits bemerkt, auf beiden Seiten mit vielfarbigen Zellenschmelzen auf's reichste dekorirt sind. Die formschönsten, figuralen und ornamentalen Schmelze erblickt man an der grössten der drei Kolten, abgebildet auf Tafel XXXII, Figur 1, welche, vom Ohrbügel ab gerechnet, einen Durchmesser von 0,058 m aufzuweisen hat. Auf der obern, gewölbten Rundscheibe dieses Schmuckstückes ersieht man in der Mitte ein pflanzenartiges Ornament, das einer *fleur de lis* zu ähneln scheint, wie solche lilienförmigen Gebilde auch an maurisch-sicilianischen Schmelzwerken häufiger angetroffen werden. Zu beiden Seiten dieses stilisirten und in mehr als vier Schmelzfarben ausgeführten Ornaments, in welchem Joh. Schulz eine Reminiscenz an den *Hom*, den Lebensbaum der egyptischen Lothophagen, zu erkennen glaubt, sind einander rückwärts gegenübergestellt die phantastischen Bilder zweier grössern Vogelgestalten, deren Oberkörper sich zu einem anscheinend weiblichen Kopf entwickelt, der scheinbar von einer Krone überragt und von blauen Nimben mit rothen Borten eingefasst ist. Die

Nimben, mit welchen diese sagenhaften Vogelgestalten bekränzt sind, können an dieser Stelle nicht auffallend erscheinen, da auch die Köpfe der grossen, heraldisch stilisirten Adler, mit welchen der irrthümlich sogenannte Mantel Karl's des Grossen im Domschatz zu Metz[1]) polychrom bestickt ist, ebenfalls solche Nimben erkennen lassen; die emaillirten Adler jedoch auf der kaiserlichen Schwertscheide, abgebildet auf Seite 294 dieses Werkes, zeigen als abendländische Schmelzwerke keine Aureolen. Der Nimbus im Orient versinnbildet nicht, wie das im Abendlande nach christlichen Vorstellungen des Mittelalters der Fall ist, einen Heiligenschein, sondern ist als ein allgemeines Symbol von Hoheit und Macht zu betrachten.

Es würde zu weit führen, wenn wir an dieser Stelle, den geistreichen Auseinandersetzungen Kondakow's S. 362 ff. folgend, Form und Beschaffenheit des Vogels Sirin und seine Herleitung aus dem klassischen Alterthum ausführlicher besprechen wollten. Während die formverwandten Sirinen auf den kaiserlichen Handschuhen, abgebildet auf Tafel XVIII im Anhange, nach unten in einen Fischleib ausmünden, endigt hier der untere Theil als Vogelgestalt in vielfarbigen Schwanzfedern, welche ein pflanzenartiges Gepräge tragen. Hinsichtlich der Schmelzfarben, mit welchen diese sagenhaften Vogelgestalten reich ausgestattet sind, ist zu bemerken, dass an dieser grössten Kolte der Sammlung Swenigorodskoï auf Tafel 21 bei Kondakow neben dem leuchtenden Inkarnat der Gesichtszüge besonders ein blauer und weisser Schmelz in Verbindung mit hellrothen und grünen Tönen vorherrscht.

---

1) Vgl. unsere Abbildung und Beschreibung in dem Werke der Deutschen Reichskleinodien, Tafel XXII, Text 126—130.

Als trennendes Ornament zwischen diesen beiden grossen Sirinen wächst aus einem dreieckigen Wurzelstock eine grosse, lilienförmige Verzierung hervor, die, nach beiden Seiten stark ausladend, fast die Gestalt eines umgekehrten ℧ bildet.

Auch die Kehrseite dieses Ohrgehänges, abgebildet auf Tafel XXXII, Figur 1, lässt in Zellenschmelz zwei mit ausgerundeten Wurzelstöcken einander entgegengewandte Pflanzenornamente erkennen, in welchen man unschwer Anklänge an die aus dem Orient stammenden *fleurs de lis* wahrnehmen könnte. Dieses beliebte Ornament kam durch die Kreuzzüge in's Abendland und fand bekanntlich im alten französischen Königswappen Aufnahme und heraldische Ausbildung. Zwischen diesen beiden Pflanzenverschlingungen hat der Emailleur abermals zwei kleinere, einander entgegengekehrte Vogelgestalten anzubringen nicht unterlassen, die den *papagalli* des Mittelalters, wie solche in ähnlichen Gestaltungen in den sicilianischen Texturen des 12. Jahrhunderts vorkommen, ähnlich sind. Mit denselben Paaren von Phantasievögeln in Zellenschmelz ist auch die zweite Kolte polychrom verziert, die in einem Durchmesser von 5 cm im Anhange dieses Werkes auf Tafel XXXII, Figur 2 in natürlicher Grösse dargestellt ist. Auch auf diesen formschönen Ohrringen sind die beiden Vogelgestalten auf der Vorderseite durch lilienartige Pflanzenornamente getrennt. Eine abweichende Verzierung erblickt man jedoch auf der Kehrseite dieser Kolte, abgebildet auf Tafel XXXII, Figur 2. Die mittlere ausgebauchte Rundung dieser Rückseite ist nämlich durch eine Vierpassrose in weissem Zellenschmelz auf rothem Fond ausgezeichnet, die kreisförmig von blauem und rothem Schmelz umrahmt ist. Die einfassenden Kreisausschnitte zu beiden Seiten sind mit Pflanzenornamenten in weissem Schmelz auf

tiefblauem Fond ausgefüllt, welche das bekannte romanisirende Blattwerk mit nur einem Einschnitt zeigen; auch dieses letztere giebt, mit beiden Rückseiten zusammengefügt, wieder deutlich eine orientalische Lilienform zu erkennen.

Noch eine dritte Kolte, gleichfalls auf's reichste mit Zellenemail verziert, findet sich in der Specialsammlung Seiner Excellenz vor. Dieselbe ist auf der vordern Seite ebenfalls wieder mit zwei einander zugekehrten Vogelgestalten in Zellenschmelz verziert, die, schlank und zierlich in dunkelblauem Schmelz gehalten, mit rothen Schnäbeln ein in der Mitte befindliches vielfarbiges Pflanzenornament zu erhaschen suchen. Die Kehrseite dieser kleinsten der drei Kolten, welche nur einen Durchmesser von 48 mm aufweist, lässt in der mittlern Wölbung ein kreisförmiges Ornament in vier verschiedenen Schmelzfarben erkennen, das in seiner äussern Rundung von acht verschiedenartig gestalteten Zellenschmelzen umstellt wird, die theils kreisförmig, theils trapezförmig mit einer ausgerundeten Abschlusslinie umgeben sind.

Aehnlich gestaltete Zellenemails finden sich an dem kaiserlichen Ceremonienschwert, abgebildet auf Seite 294 unter a und b und Seite 296 dieses Werkes, in durchaus verwandten Formbildungen vor. Dieses letztere Prachtschwert fand, wie wir auf Seite 292 ff. nachgewiesen haben, durch die Schmelzwirker Palermo's in den Tagen der letzten Hohenstaufen Entstehung. Wenn nun auch diese drei Ohrgehänge reichen Wechsel der Formen zeigen und an verschiedenen Fundstellen gehoben worden sind, so dürfte es doch keinem Zweifel unterliegen, dass dieselben gegen Mitte des 12. Jahrhunderts in einer und derselben Werkstätte von slavisch-russischen Schmelzwirkern angefertigt worden sind, die nach

ältern Vorbildern diese Schmuckgegenstände herstellten. Auffallend muss es erscheinen, dass auch an profanen Kleinodien und Jocalien der Normannenkönige, die in der königlichen Werkstätte zu Palermo, mit Zellenschmelzen reich verziert, noch von fiskalisch-maurischen Goldschmieden für höfische Zwecke hergestellt wurden, sich, wie bereits angedeutet, durchaus ähnliche Ornamente in Zellenemail vorfinden, wie solche im Vorhergehenden an den Ohrgehängen der Swenigorodskoï'schen Sammlung nachgewiesen wurden. Hier wie dort kommen ähnlich stilisirte Ornamente einer phantastischen Thier- und Pflanzenwelt vor, die offenbar der Phantasie orientalischer Künstler ihre Entstehung zu danken haben. Eine lohnende Aufgabe dürfte es daher sein, wenn von befähigter Seite in nicht ferner Zukunft untersucht würde, ob und welche Wechselbeziehungen zwischen den Schmelzwirkern an dem normannisch-sicilianischen Hofe zu Palermo und den fiskalischen Goldschmieden und Emailleurs an der fürstlichen Werkstätte zu Kiew bestanden haben. Mit Grund glauben wir annehmen zu können, dass in Kiew an dem Hofe der Nachfolger Wladimir's, des ersten christlichen Zaren, eine solche fiskalische Werkstätte für Herstellung von fürstlichen Feierkleidern und goldenen, mit Zellenschmelz verzierten Kleinodien bestanden habe, wie eine solche zu Byzanz im Zeuxippus bereits seit früherer Zeit als *gazophylaceum* der byzantinischen Autokratoren blühte und wie eine solche auch später am Kalifenhofe zu Palermo sich entwickelt hatte, welche von den normannischen Königen Siciliens und deren Nachfolgern, den hohenstaufischen Kaisern, übernommen und weiter entwickelt worden ist. Dass auch in Kiew nach dem Vorbilde der vorher bezeichneten höfischen Institute eine solche fiskalische Hof-

werkstätte zur Herstellung der Prachtgewänder und Geschmeide russischer Grossfürsten bestanden habe, lässt sich auch folgern aus den kostbaren Funden von fürstlichen Kleinodien, die bei Kiew und an andern Orten Südrusslands in neuester Zeit gemacht worden sind. Wenn auch immerhin in Form, Verzierungsweise und Farbengabe kleinere Abweichungen zwischen diesen russischen und sicilianischen Kleinodienstücken vorkommen, so tragen dieselben doch einen unverkennbar gemeinsamen Typus, der vermuthen lässt, dass sie hier wie dort in fiskalischen Instituten für Zwecke des Hofes angefertigt worden sind.

VIa.

Tafel XXXIII.

Noch ein dritter profaner Schmuck befindet sich in der Specialsammlung Swenigorodskoï, nämlich sechs Kettenglieder in Form von *lunulae,* die in den letzten Jahrzehnten ebenfalls bei Kiew gefunden wurden und als Theile einer grössern Kette aufzufassen sind. Offenbar dienten diese Kettenglieder als Halszierde, wie dies auch Kondakow behauptet, und wurden nicht, wie Joh. Schulz in seiner Broschüre „Die byzantinischen Zellenemails der Sammlung Swenigorodskoï“[1]) irrthümlich annimmt, auf einem Kragen, den er *sagulum* nennt, aufgenäht, sondern als Halsschmuck beweglich getragen. Gegen die Annahme, dass diese reich verzierten, auf Taf. XXXIII abgebildeten Kettenglieder auf einem Schulterkragen aufgenäht wurden, spricht der Umstand, dass an

[1]) Diese kleinere Beschreibung der Sammlung Swenigorodskoï erschien bereits 1884 bei Gelegenheit der Ausstellung im Aachener Suermondt-Museum; das grössere Werk von Schulz wurde erst nach dem Tode des Verfassers i. J. 1890 unter dem Titel „Der byzantinische Zellenschmelz, seine Geschichte, seine Technik und sein heutiger Bestand“ als *opus postumum* veröffentlicht.

den runden Kettengliedern sich keine Oesen oder Anbohrungen vorfinden, vermittels welcher eine solche Aufnähung oder Befestigung auf einem Gewandstück hätte stattfinden können; auch die starken, beweglichen Scharniere zwischen den einzelnen, kreisförmigen Kettengliedern sprechen gegen diese Annahme.

Als *bulla* an solchen stattlichen Geschmeiden war häufig auch in der Mitte ein grösseres Rundmedaillon schwebend auf der Brust des Trägers befestigt, welches in der Regel das Bild der *Panagia* oder eines griechischen Heiligen in Zellenschmelz erkennen liess. Diese Anhängsel in Form einer grössern Kapsel, von welchen Kondakow in dem Prachtwerk Swenigorodskoï einige Abbildungen auf Seite 355, 357 und 358 giebt, bezeichnet der eben genannte Gelehrte mit dem Namen „Barme". Die Möglichkeit bleibt nicht ausgeschlossen, dass die in der Sammlung Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich Leopold von Preussen befindliche kapselförmige *bulla*, die wir auf Seite 375—378 beschrieben haben, ebenfalls eine Barme war, welche, die *bulla* des klassischen Zeitalters vertretend, an einer ähnlichen Kette wie unsere auf Tafel XXXIII abgebildete als Brustzierde schwebend befestigt war.

Hinsichtlich der Ausstattung mit zierlichen Zellenschmelzen an diesen sechs scheibenförmigen Kettengliedern, welche meistens einen Durchmesser von nur 0,028 m aufzuweisen haben, ist dem Gesagten noch hinzuzufügen, dass dieselben, ähnlich den Ohrgehängen auf Tafel XXXII, mit gleichartigen Musterungen verziert sind. Diese Dessins zeigen abermals Vogelgestalten und hiermit abwechselnd acht kleinere Ornamente, die eine grössere Kreisform umstellen. Diese zierlichen Paradiesvögel, deren Brust in blauem Schmelz mit weissen Punkten ornamentirt ist, stimmen in Composition und polychromer Ausstattung durchaus überein

mit den gleichartigen *papagalli* auf Tafel XXXII, Figur 2 und 3. Die Köpfe dieser Papageien hier wie dort sind in laichgrünem Schmelz ausgezeichnet, der auch an den Schwanzfedern wiederkehrt. Auch die Anordnung der Rundung inmitten von acht kleinern geometrischen Ornamenten findet sich an diesen beiden Kettengliedern in derselben Anordnung vor, wie auf der Kehrseite der Kolte auf Tafel XXXII, Figur 3. Ebenso ist die Wahl der Schmelztöne durchaus die gleiche an den beiden Kolten auf Tafel XXXII, Figur 2 und 3, wie die der Schmelzfarben an den beiden in Rede stehenden Kettengliedern. Aus dieser Uebereinstimmung der Detailformen und der Schmelztöne an den beiden Kettengliedern mit den gleichartigen Ornamenten auf den beiden Kolten lässt sich mit ziemlicher Sicherheit der, wie wir glauben, nicht gewagte Schluss ziehen, dass sowohl diese vorhin bezeichneten Ohrgehänge, wie auch die auf Tafel XXXIII abgebildeten Kettenglieder zu derselben Zeit und vielleicht auch in derselben Werkstätte in der südrussischen Hauptstadt Kiew um die letzte Hälfte des 11. Jahrhunderts angefertigt worden sind.

Noch sei darauf hingewiesen, dass die einzelnen Rundungen der fürstlichen Brustzierde durch starke, bewegliche Scharniere zusammengehalten werden. Aus wie vielen solcher in der Sammlung Swenigorodskoï vorfindlichen *lunulae* die Prachtkette ehemals bestanden habe, dürfte sich heute im Hinblick auf formverwandte Brustzierden unschwer nachweisen lassen. Eine ähnlich gestaltete Kette, die im Jahre 1887 auf einem Grundstücke des Kiewer Michaelsklosters gefunden wurde, bestand in ihrer Vollständigkeit aus 20 solcher hohlen Doppelplättchen. Selbstverständlich hing die Zahl dieser Kettenglieder von der Grösse und dem Alter desjenigen ab, dem sie als Brustzierde dienen sollte.

Schlusswort.

Am Abschlusse dieser Studie, die als bescheidene Nachlese zu dem Prachtwerke Swenigorodskoï zu betrachten ist, sollte noch eine numerisch geordnete Angabe jener vielen Anerkennungen und belobenden Beurtheilungen beigefügt werden, die das grossartig angelegte Werk in wissenschaftlichen Kreisen und in gelehrten Zeitschriften gefunden hat; auch glaubten wir, der Vollständigkeit wegen, eine Registrirung jener zahlreichen Auszeichnungen hier anreihen zu sollen, die dem kunstsinnigen und opferfreudigen Begründer der vorliegenden Schrift von Hohen und Allerhöchsten Souveränen des In- und Auslandes unmittelbar nach dem Erscheinen des monumentalen Werkes zu Theil geworden sind. Da jedoch, wie uns mitgetheilt wurde, Geheimrath Stassow, Conservator der kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg, in einer demnächst erscheinenden grössern Schrift unter Beigabe von Illustrationen die Geschichte des Werkes Swenigorodskoï's, seine Bedeutung und Tragweite für Hebung von Kunst und Wissenschaft eingehend beleuchten und zugleich auch die vielen Ehrungen namhaft machen wird, die der epochemachenden Herausgabe allseitig gezollt worden sind, so kann hier von dem projektirten Nachtrag Abstand genommen werden.

Nur eine Zurückweisung sei hier noch gestattet. Nachdem die Leistungen Sr. Excellenz sowohl auf wissenschaftlichem als auch auf typographischem und dekorativem Gebiete ungetheilten Beifall gefunden haben, machte sich vor einiger Zeit eine wenn auch wenig kompetente Stimme von Italien aus in der Presse hörbar, die unbegreiflicher Weise an der glanzvollen Aus-

stattung des Werkes Swenigorodskoï Anstoss nimmt. Es erschien nämlich im Dezember 1895 in der Zeitschrift *Archivio storico dell'arte* von Adolfo Venturi, Professor der *Regia Universita degli studi di Roma*, ein Aufsatz, der zwar die wissenschaftliche Bedeutung des „Meisterwerkes" lobend hervorhebt; aber für die innere und äussere vornehme und stilvolle Ausstattung des gedachten Prachtwerkes scheint der einseitige Recensent nicht das mindeste Verständniss zu haben. Bei Beurtheilung des Swenigorodskoï'schen Werkes versteigt sich nämlich der italienische Professor zu einer oratorischen Phrase, die zu deutsch lautet: „Es ist ein Meisterwerk, das nur zu Stande kommen konnte, wenn Liebhaberei und Wissenschaft, Reichthum an Besitz und Erfahrung zu demselben Zwecke zusammenwirkten. Schade, dass die pompöse Ausstattung des Buches einen nicht allzuguten Geschmack bekundet und dass die byzantinische Kunst theatralischen Effekten dienstbar gemacht worden ist. Um etwas Gutes zu Stande zu bringen, ist es nicht genug, mit vollen Händen Geld zu verschwenden."[1]) Merkwürdig: worüber alle Beurtheiler des Prachtwerkes sich ohne Ausnahme in Lobeserhebungen ergehen, daran gerade nimmt der römische Professor Anstoss, dass nämlich das typographisch und chromolithographisch im Innern aufs reichste ausgestattete Werk auch in seiner äussern Erscheinung, in seinem Einband, der hochentwickelten Kunst der Byzantiner aus den Tagen des Kaisers Constantin Por-

[1]) *„È un' opera magistrale, che solo si poteva ottenere col concorso ad uno stesso scopo dell' amatore e dello scienziato, della ricchezza degli averi e dell' erudizione. Peccato però che la decorazione sfarzosa del libro non sia di troppo buon gusto, e che l'arte byzantina serva ad effetti teatrali! Non basta versar l'oro a piene mani per ottenere la bontà d'una cosa."*

phyrogennet entspricht. Und da er die bisher unerreichte Pracht der byzantinischen Miniaturwerke, desgleichen auch die formverwandten abendländischen *Codices* des 11. Jahrhunderts nicht gesehen zu haben scheint, so sucht er das herunterzusetzen, wofür er kein Verständniss hat. Nur so ist es erklärlich, wenn der moderne Kritikus meint, die Ausstattung des Buches bekunde keinen besonders guten Geschmack.

Dieser wegwerfende Ausspruch verdient eine entschiedene Zurückweisung.

Excellenz Dr. von Swenigorodskoï hat keine Mühe und Kosten gescheut, um für die innere und äussere würdevolle Ausstattung des unübertroffen dastehenden Werkes die befähigtsten Künstler zu gewinnen, die als Specialisten berufen waren, im steten Hinblick auf die hervorragendsten Miniaturwerke und Frontaleinbände vorzugsweise des 11. Jahrhunderts den gelehrten, umfangreichen Text des Werkes aufs kunstreichste auszustatten. Die bewährtesten Firmen auf dem Gebiete der Typographie, der Chromolithographie und der Buchbinderkunst erhielten ehrenvolle Aufträge, die Entwürfe von befähigten Künstlern zur Ausführung zu bringen. Nach vierjähriger, hingebender Arbeit ist *viribus unitis* ein Werk zur Ausführung gelangt, das nach dem einstimmigen Urtheil der in- und ausländischen Presse an der Neige des 19. Jahrhunderts unerreicht dasteht. Diesem allgemein belobten Werke, das seines gediegenen Inhaltes und seiner innern und äussern Ausstattung wegen von sämmtlichen gekrönten Häuptern des Abendlandes und unter diesen auch von Sr. Majestät dem Könige Humbert von Italien durch hohe Ehrungen ausgezeichnet worden ist, sucht nun eine Stimme von jenseits der Berge einen Mangel an gutem Geschmack anzuhängen, sogar mit der Hin-

zufügung, dass die byzantinische Kunst theatralischen Effekten dienstbar gemacht worden sei.

Den Besitzern des Prachtwerkes sei es überlassen, zu beurtheilen, wo ein Mangel an gutem Geschmack zu finden ist, auf Seiten des hochsinnigen Mäcen und eines Kreises von befähigten Künstlern und Kunstindustriellen, die dem oftgedachten Werke Jahre hindurch ihre besten Kräfte geliehen haben, oder auf Seiten eines Recensenten, dem weder der Reichthum byzantinischer Miniaturcodices noch die Pracht griechischer Frontaleinbände des frühen Mittelalters zu Gesicht gekommen zu sein scheinen. Wäre dies der Fall gewesen, hätte Professor Venturi die Geschichte der Miniaturen des frühen Mittelalters studiert und die mit kostbaren Zellenschmelzen verzierten goldenen Frontaleinbände griechischer und lateinischer Künstler gesehen, so würde er auch die hohle Phrase sich erspart haben, dass an dem Werke Swenigorodskoï „die Kunst der Byzantiner theatralischen Effekten dienstbar gemacht worden sei". Abgesehen davon, dass diese hämische Auslassung nicht undeutlich den Unmuth eines Mannes zu verhüllen scheint, der nicht zu den italienischen Gelehrten gehört, die mit dem Werke Swenigorodskoï beehrt worden sind, ist dem Recensenten auch die Sr. Excellenz Dr. von Swenigorodskoï vorschwebende ideale Aufgabe durchaus unklar geblieben, dass nämlich die vornehme und stilvolle Ausstattung des Einbandes andeuten solle, welchen Reichthum an zierlichen Miniaturen und Ornamenten man erst bei Durchsicht des gediegenen Textes zu gewärtigen habe.

Gleichwie es einen guten Geschmack verräth, wenn ein edler Rheinwein in goldenem Pokal und nicht in zinnernem Becher kredenzt wird, und wie es nicht als Verschwendung

zu deuten ist, wenn ein vermögender Kunstkenner ein werthvolles Bild eines grossen Meisters mit kostbarem Rahmen umgeben lässt, so ist auch ein begüterter Bibliograph gewiss nicht der Verschwendung zu zeihen, wenn derselbe ein von ihm begründetes, gelehrtes Werk mit einem Reichthum von Miniaturen, Initialen und einem entsprechenden Frontaleinband stilvoll heben und ausstatten lässt.

Hätte Excellenz Dr. von Swenigorodskoï die ihm zu Gebote stehenden Geldmittel am Spieltisch verloren oder zu Sportzwecken verwandt, so würde man dies vielleicht als noble Passion gedeutet haben; nachdem aber der mit feinem Kunstsinn begabte Mäcen für ideale Zwecke, zur Pflege und Hebung von Kunst und Wissenschaft, opferfreudig Mittel gespendet hat und ihm für seine hervorragenden Leistungen von allen Seiten Dank und Anerkennung gezollt worden ist, wagt es ein italienischer Recensent, der noch dazu Kunstgeschichte tradirt, der grossartigen Schöpfung Swenigorodskoï einen Mangel an gutem Geschmack und eine Verschwendung von Geldmitteln aufzuhalsen.

„Si tacuisses, philosophus mansisses“!

Anmerkung zu Seite 349.

Nachdem der letzte Bogen dieser Schrift schon die Presse verlassen hatte, übersandte uns Se. Excellenz Dr. von Swenigorodskoï die französische Zeitschrift *Bulletin Critique, Nr. 36, deuxième serie, tome II, Paris, Librairie Thorin et fils,* vom 25. Dezember 1896, in welcher auf Seite 711—714 Mr. Pératé dem Prachtwerke Swenigorodskoï eine eingehende Besprechung widmet und der Gediegenheit des Textes sowie der stilvollen Ausstattung verdientes Lob spendet. Auf Seite 714 drückt jedoch der gelehrte Recensent sein Befremden darüber aus, dass in dem oft gedachten Quellenwerk die drei mit Zellenschmelzen reich verzierten Reliquienkreuze von Velletri, Gaeta und Cosenza nicht besprochen worden seien. Auch wir gestehen, dass ungeachtet oftmaligen, längeren Verweilens in Italien die Schmelzwerke an den drei ebenbezeichneten Reliquienkreuzen zu Velletri, Gaeta und Cosenza uns unbekannt geblieben sind. Erst auf der neulichen eucharistischen Ausstellung zu Orvieto gelangten diese seither kaum beachteten Schmelzwerke zur öffentlichen Kenntniss. Da wir nicht in Erfahrung gebracht haben, ob photographische Aufnahmen dieser *cruces bipartitae* zu Orvieto veranstaltet worden sind, so beschränken wir uns darauf, nachträglich nur das mitzutheilen, was Mr. André Pératé über die beiden zuletztgedachten Kreuze berichtet hat, während wir hinsichtlich der *Crux Velliterna* auf die Beschreibung Seite 356—360 und auf die Abbildungen Tafel XXII und XXIII verweisen.

Unser Gewährsmann glaubt versichern zu können, dass die auf der Ausstellung in Orvieto vorübergehend befindlichen Doppel-

kreuze hinsichtlich des Schmuckes ihrer eingekapselten Zellenemails mit jenen byzantinischen Schmelzwerken den Vergleich aushalten können, die aus der Blüthezeit dieser Kunsttechnik herrühren. Das der Kirche zu Gaeta gehörende Reliquienkreuz bespricht er nicht näher; hinsichtlich desjenigen von Cosenza, das er als das grössere bezeichnet, führt er an, dass dasselbe „mit gefassten Rubinen und Smaragden auf filigranirtem Tiefgrunde“ verziert sei, zugleich „mit eingekapselten Zellenschmelzen“ in ähnlicher Weise, wie solche aufgesetzte byzantinische Emails auch auf dem Doppelkreuz des *frater Hugo* zu Namur, abgebildet auf Tafel XX, zu ersehen sind. Mr. Pératé unterlässt es auch nicht darauf hinzuweisen, dass, durchaus ähnlich wie an dem grossen Reliquienkreuz zu Namur, auch an der italienischen Parallele zu Cosenza sich die emaillirte Darstellung der in der griechischen Iconographie beliebten *ἑτοιμασία* vorfindet, nämlich die bilderreiche Wiedergabe des eucharistischen Altares mit den darauf befindlichen *instrumenta sacrificii* und mit den Leidenswerkzeugen des Herrn im Hintergrund.

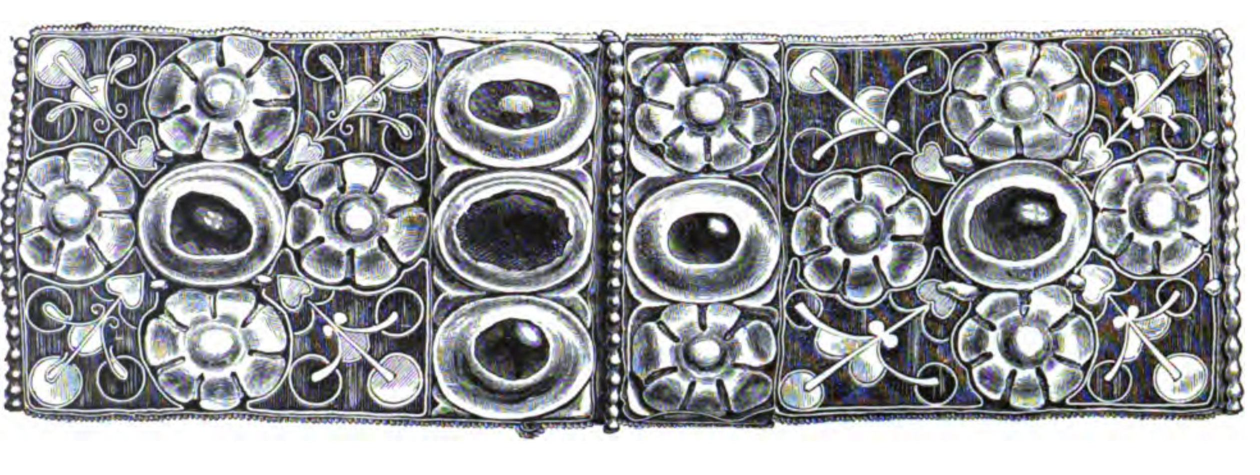
Wenn in der Folgezeit auch in Italien das Studium der mittelalterlichen Kleinkunst solchen Umfang gewinnen wird, wie dies in den übrigen Kulturstaaten des christlichen Abendlandes in den letzten Jahrzehnten der Fall gewesen ist, dann dürften besonders in jenen Landestheilen Italiens, die früher als *themata* in einem Abhängigkeitsverhältniss von Byzanz standen, noch eine Anzahl von Zellenschmelzen sich auffinden lassen, welche, gleich den beiden Reliquienkreuzen zu Gaeta und Cosenza, seither der archäologischen Forschung unzugänglich geblieben sind.

Namen- und Sachregister.

Verzeichniss der Holzschnitte.

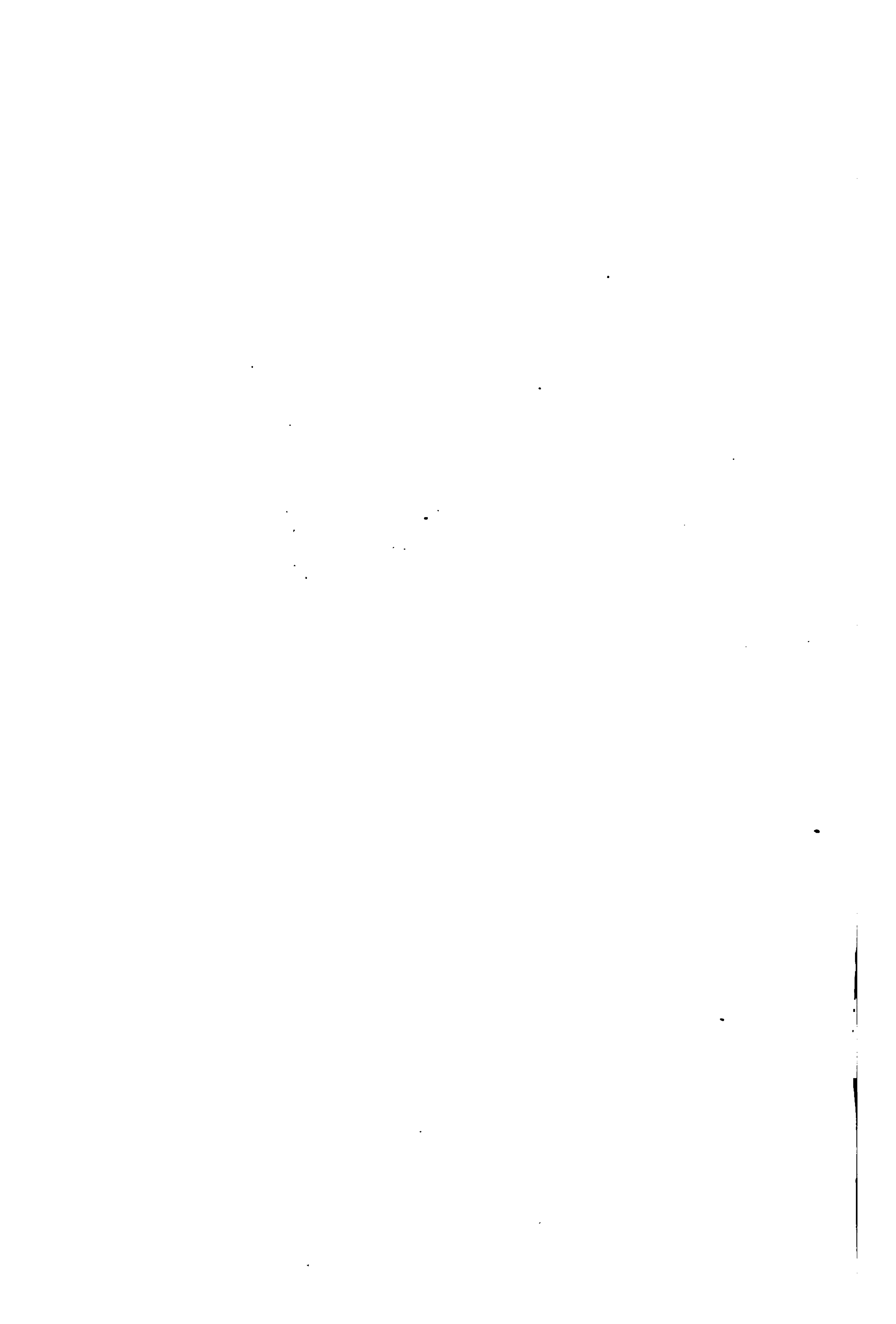
Verzeichniss der Tafeln.

Inhaltsverzeichniss.



Theile der eisernen Krone in Monza.

Tafel I. Seite 69—73.





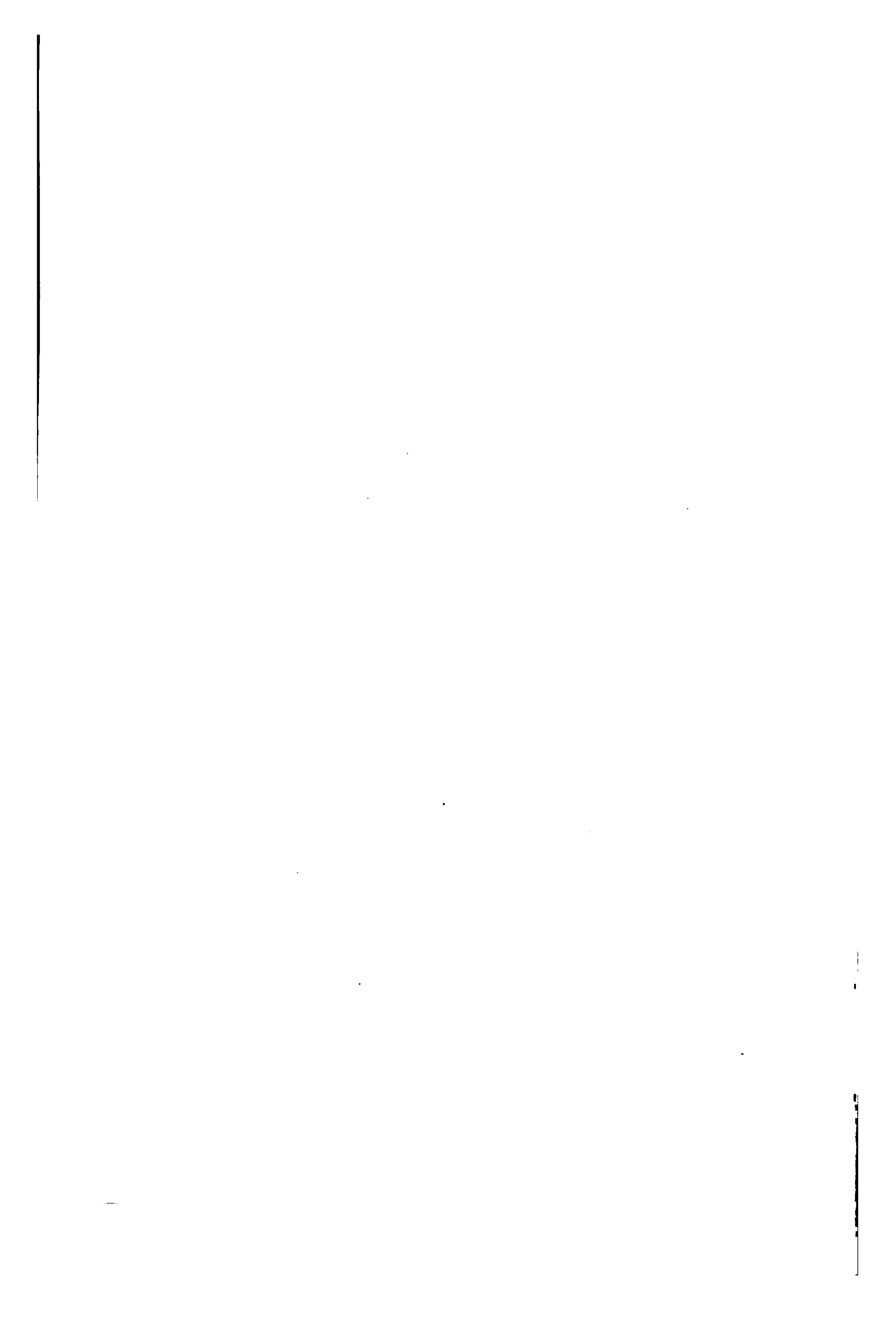
Kronhäubchen der Kaiserin Constanze II., in Palermo.

Tafel II, Seite 80—84.



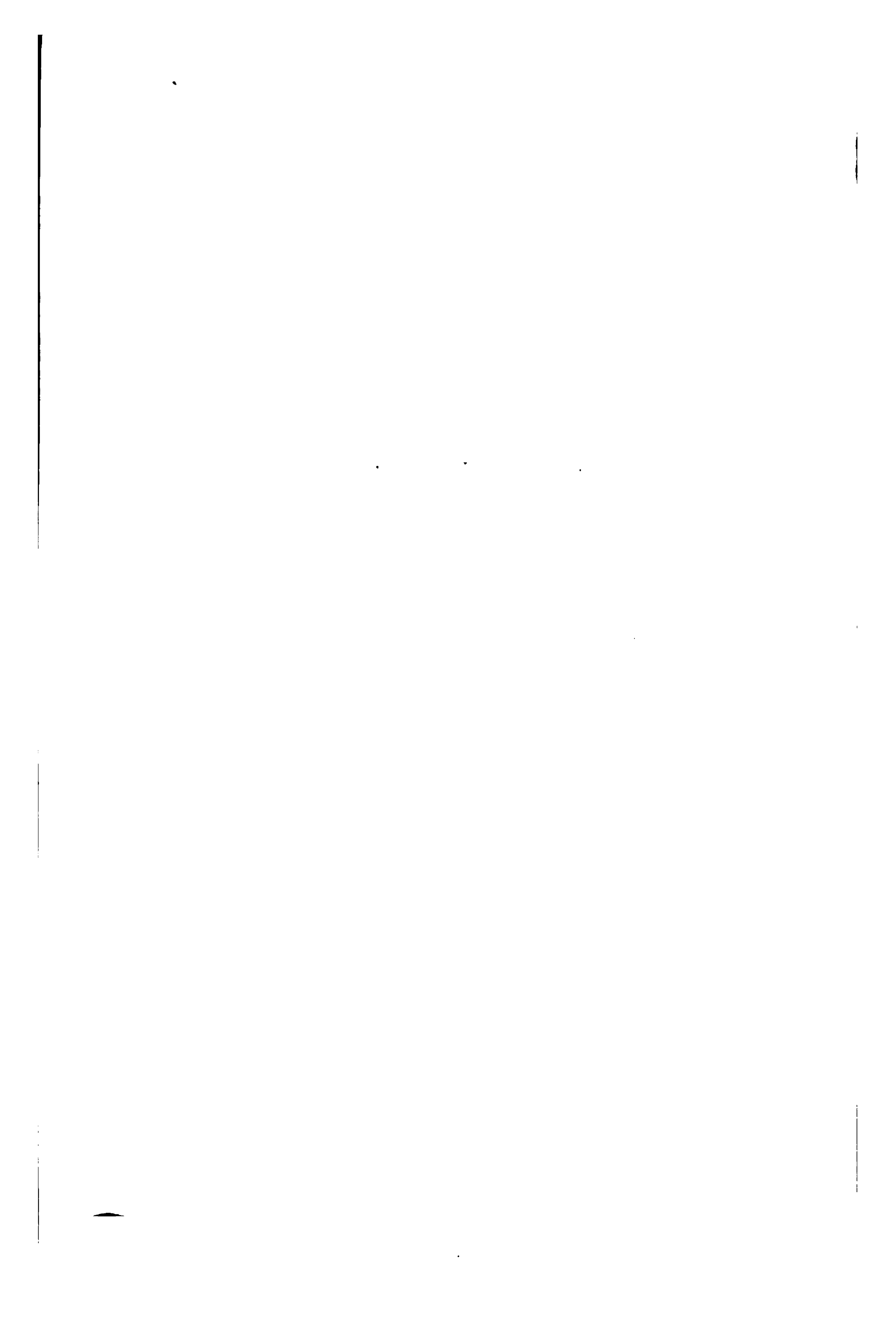
Vordere Hauptseite des Egbertschreines in Trier.

Tafel III, Seite 97—100.





Langseite des Egbertschreines in Trier.
Tafel IV, Seite 100—106.





Reliquienkapsel Erzbischofs Egbert in Trier.

Tafel V, Seite 106—115.



Bild des h. Severin in der gleichnamigen Kirche in Köln.
Tafel VI, Fig. 1, Seite 159—161.



Zellenschmelze am Dreikönigenschrein in Köln.
Tafel VI, Fig. 2 und 3, Seite 157—159.



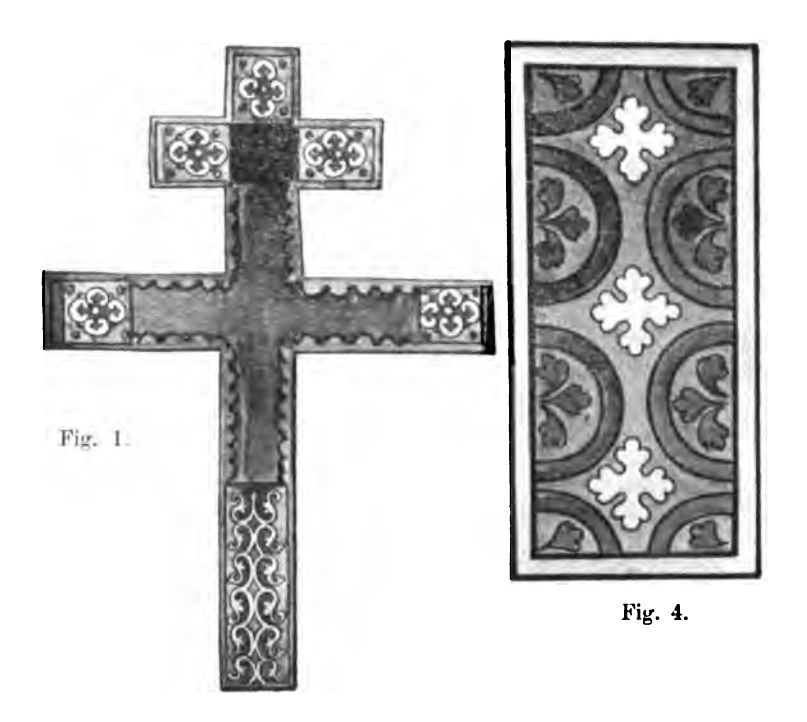


Fig. 1.

Fig. 4.

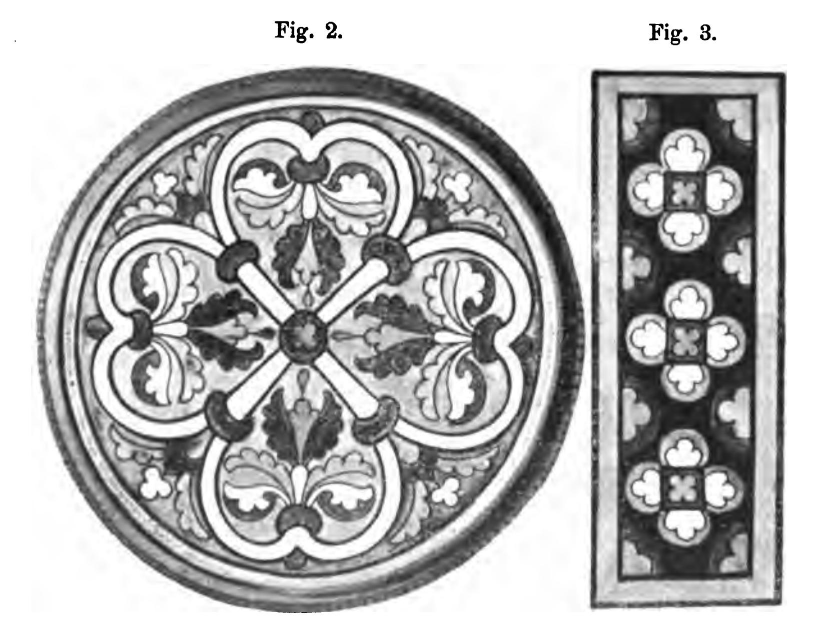


Fig. 2.

Fig. 3.

Byzantinisches Doppelkreuz in Köln. (Fig. 1.)
Zellenemail zugleich mit Grubenschmelz in Köln (Fig. 2)
und in Aachen. (Fig. 3 und 4.)

Taf. VII, Seite 161—168.



Fig. 1.

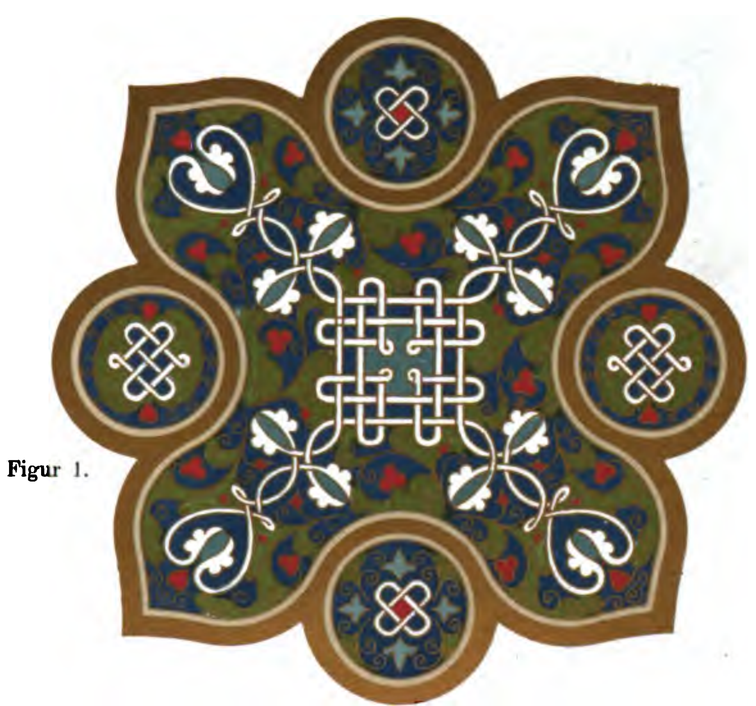


Fig. 2.

Byzantinische Staurothek in Köln,
Kunstsammlung Baron Albert von Oppenheim.

Tafel VIII, Seite 169—179.

Figur 1.



Agraffe mit maurisch-spanischen Zellenschmelzen auf Rothkupfer,

Tafel IX, Figur 1, Seite 179—181. Im Kunstgewerbe-Museum, Köln.

Figur 2.



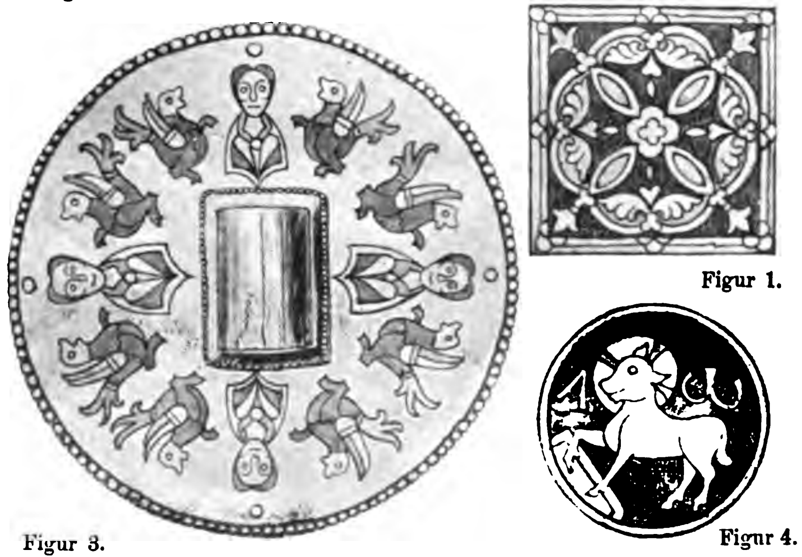
Figur 3.

Gemischtes Email am Schrein des h. Remaclus in Stablo.

Tafel IX, Figur 2 und 3, Seite 221—223.



Figur 2.



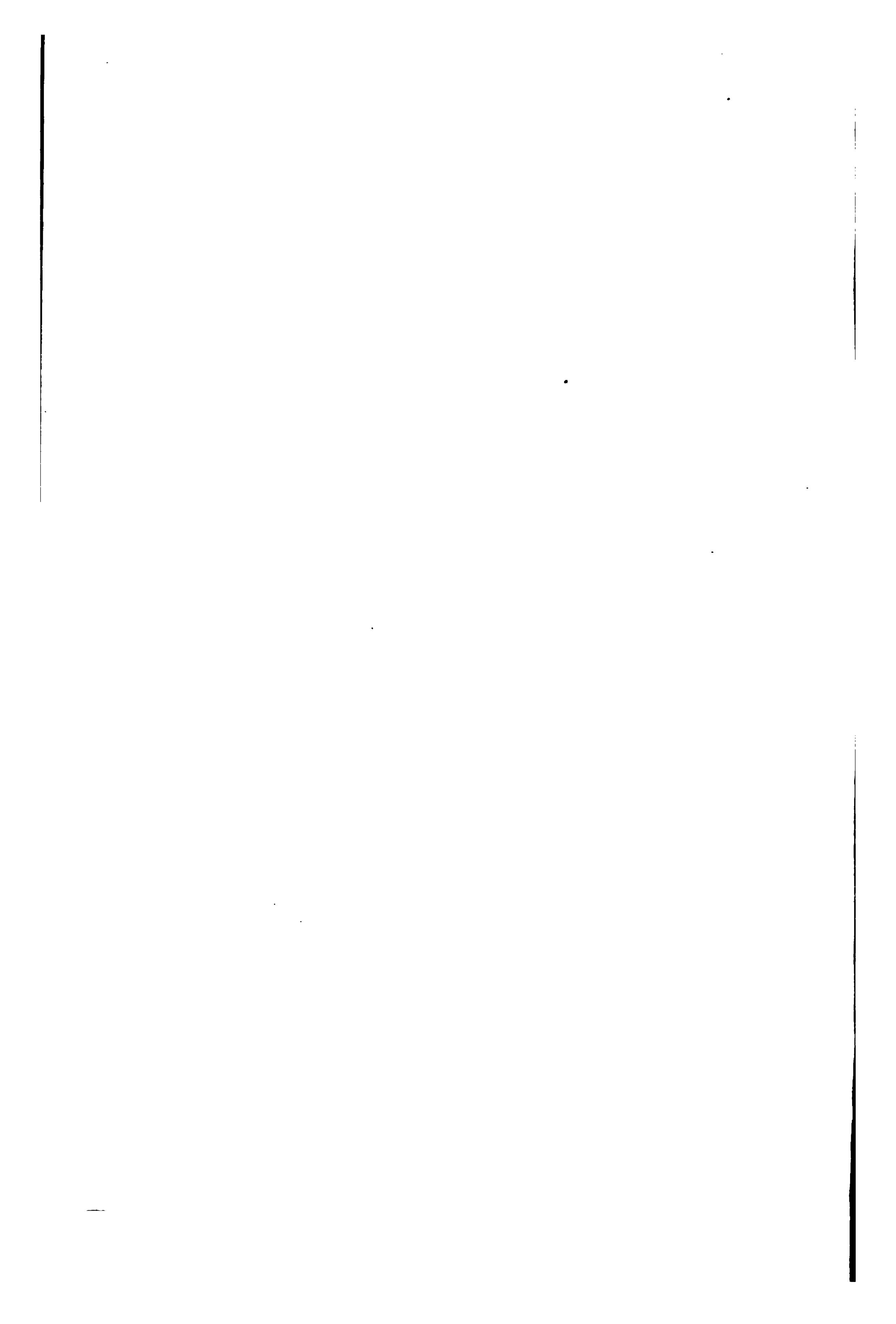
Figur 1.

Figur 3.

Figur 4.

Zellenschmelze im Domschatz zu Minden (Figur 1—3)
und im Dom zu Osnabrück. (Figur 4.)

Tafel IX ist farbiges Titelblatt.
Tafel X, Seite 187—193 und Seite 219.

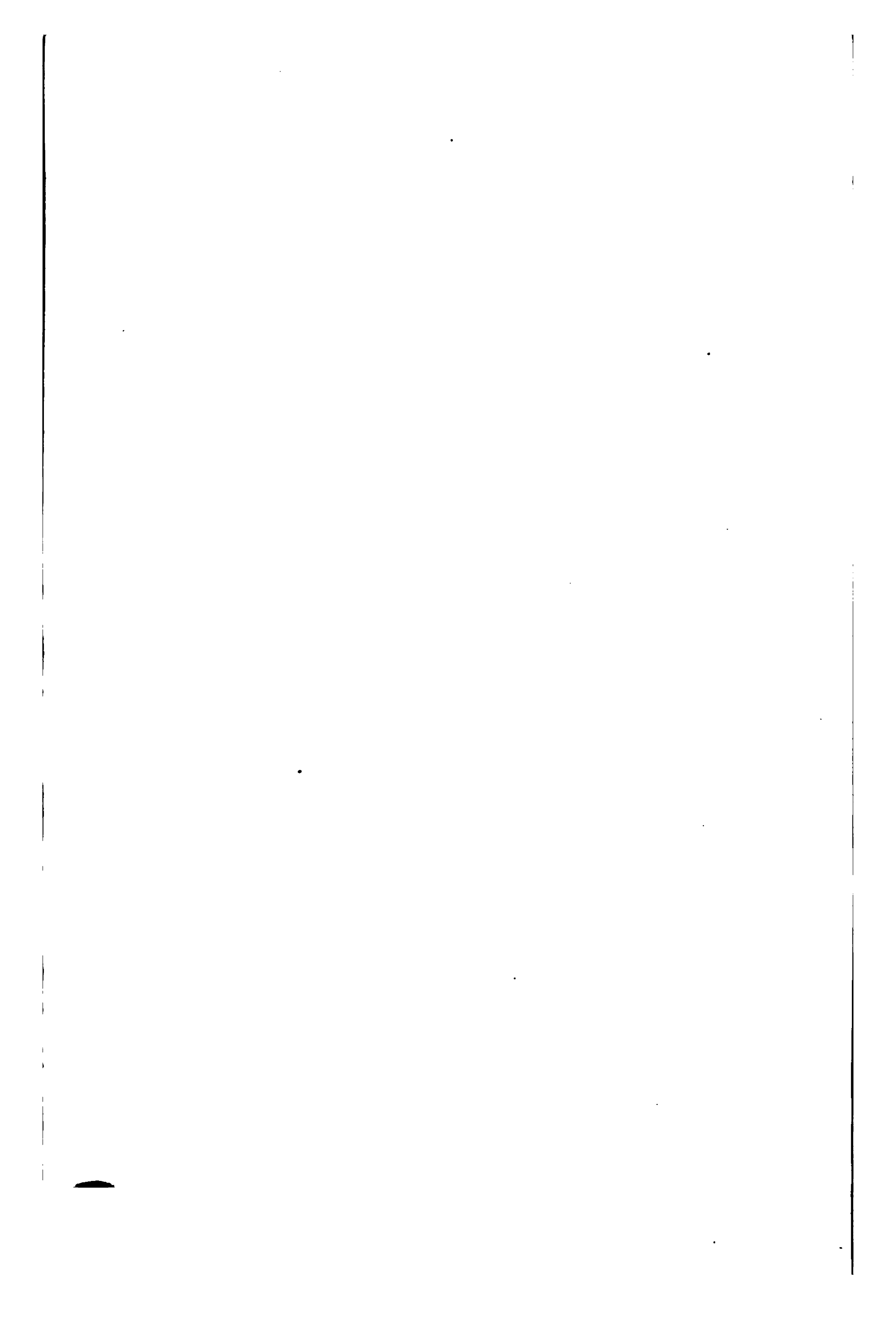




Zweifalter des Abtes Wibald von Stab
Tafel und **Figur XI,**



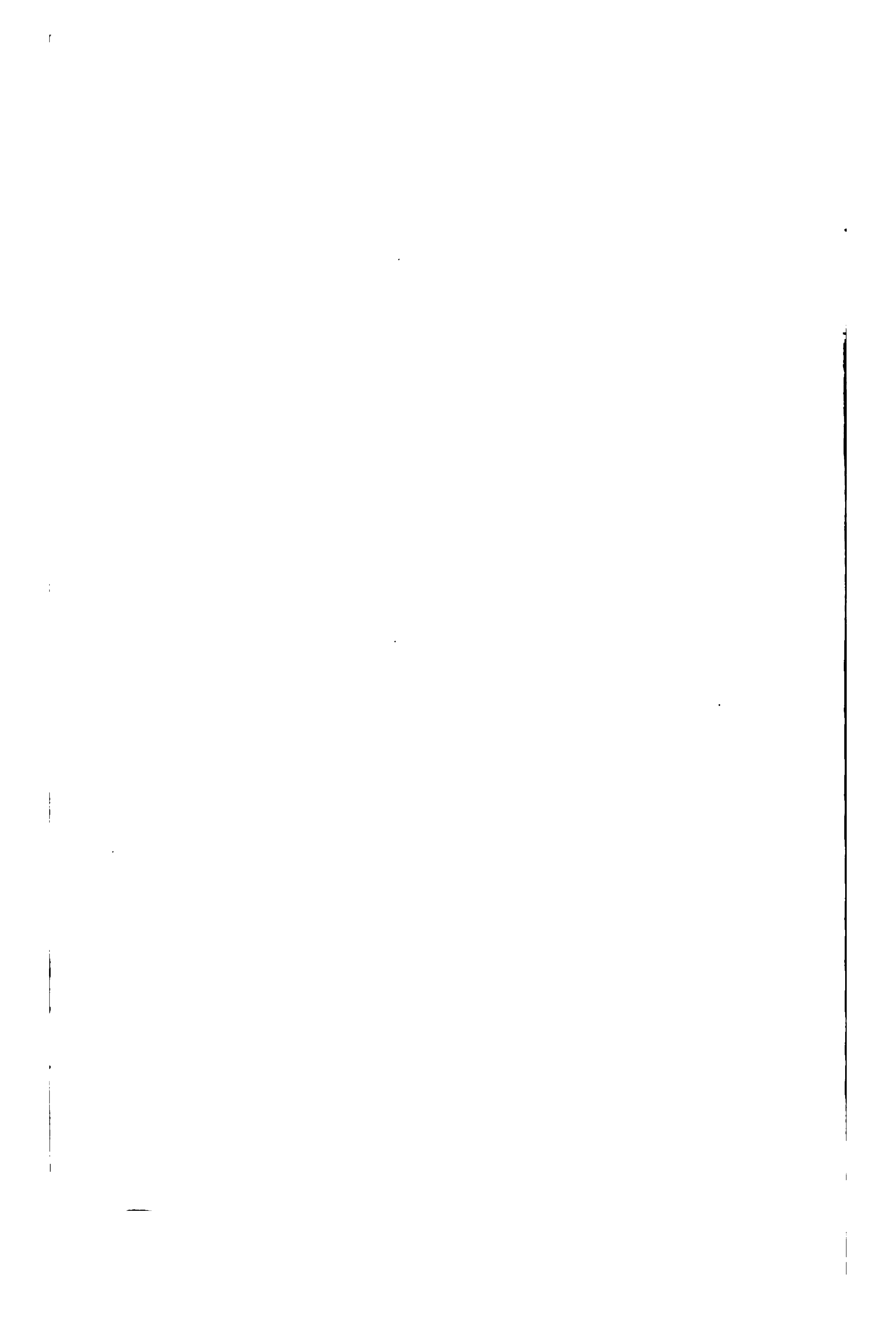
ɔ, im Besitze der Familie Walz in Hanau.
ꟻeite 228—233.

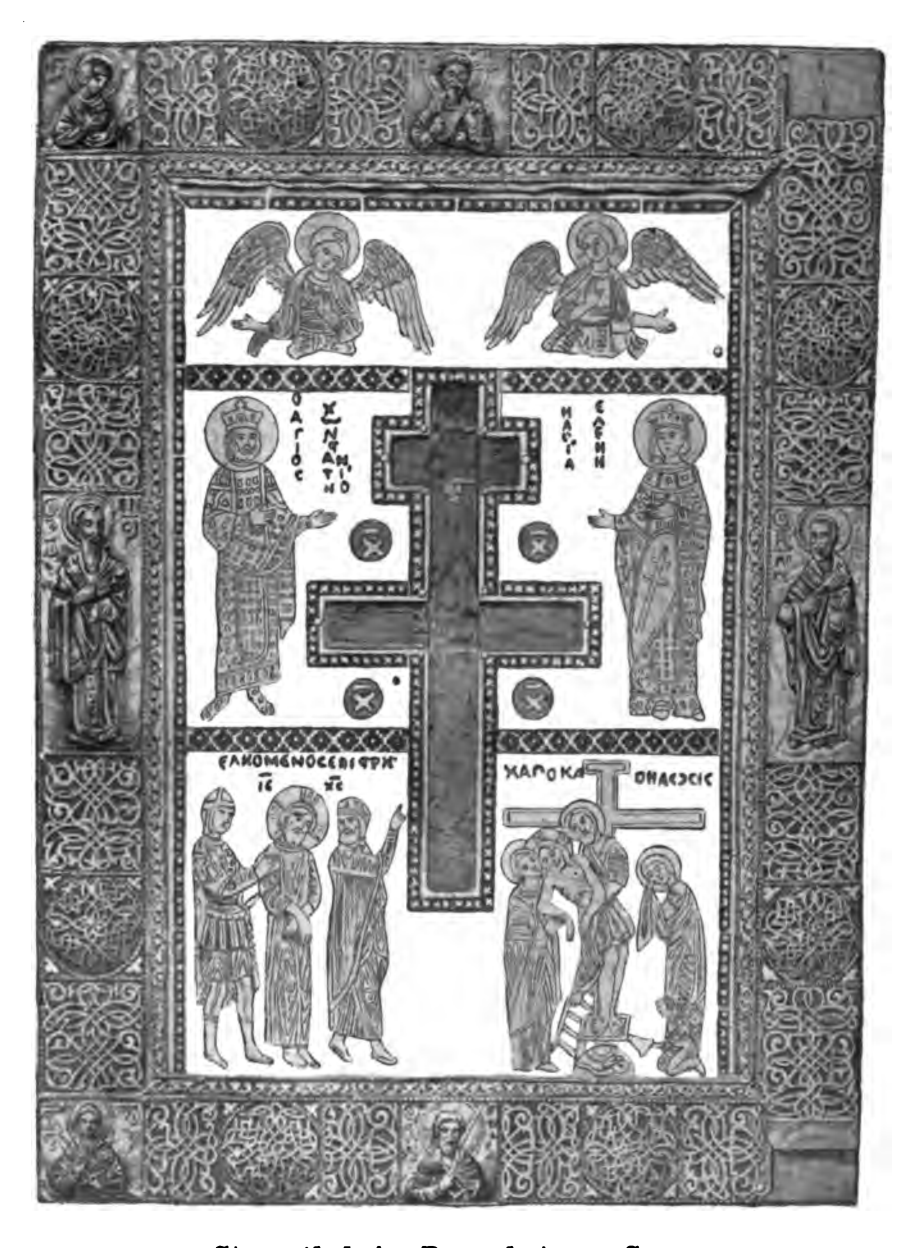




Ungarische Krone des heiligen Stephan,
in ursprünglicher Gestalt wieder hergestellt.

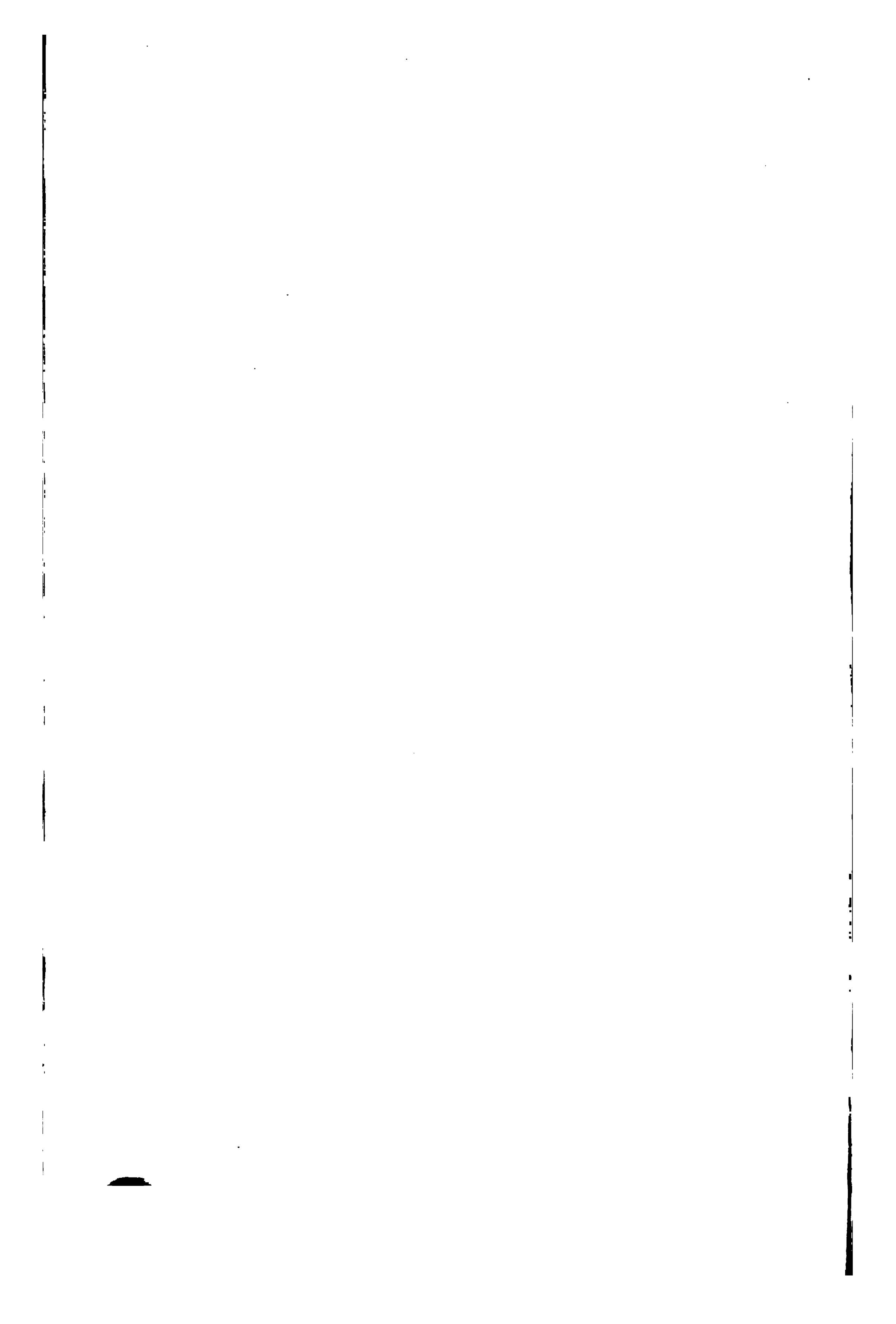
Tafel XII, Seite 234—259.





Staurothek im Domschatz zu Gran.

Tafel XIII, Seite 268—272.





Altdeutsche Kaiserkrone in Wien.

Tafel XIV, Seite 273—285.



Figur 1.




Figur 2.




Figur 3.



Figur 4.

Emailschildchen an der altdeutschen Kaiserkrone.

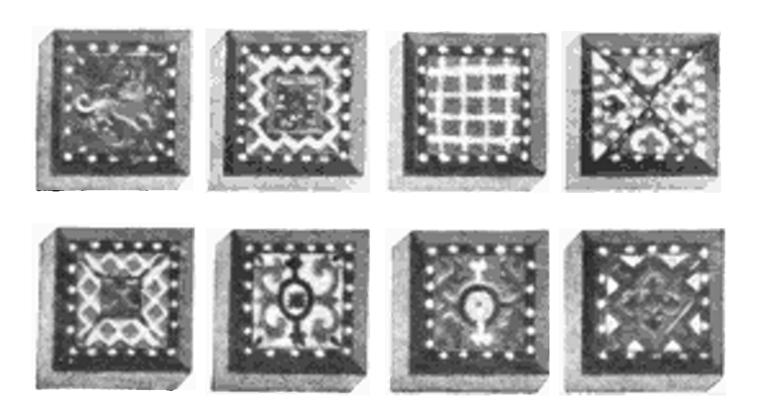
Tafel XV, Figur 1—4, Seite 278 und 279.





Pektoralschilde in Email an dem altdeutschen Kaisermantel in Wien.

Tafel XVI, Figur 1, Seite 297—302.



Zellenschmelze an den Aurifrisien des Kaisermantels.

Tafel XVI, Figur 2, Seite 298 und 299.





Zellenschmelze an den Ausmündungen der Aermel des kaiserlichen Talars.

Seite 302 und 303.

Tafel XVII.





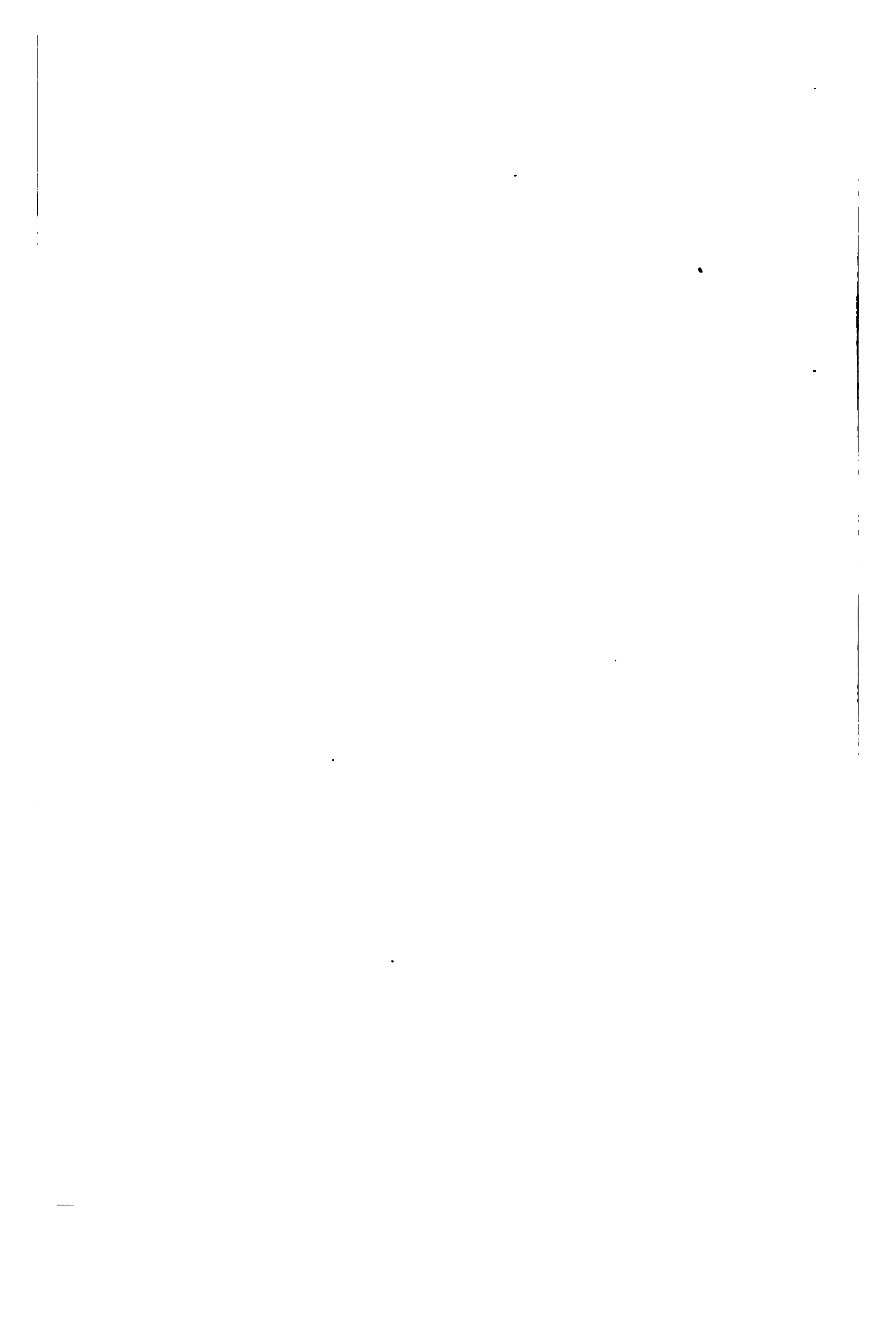
Kaiserliche Handschuhe.

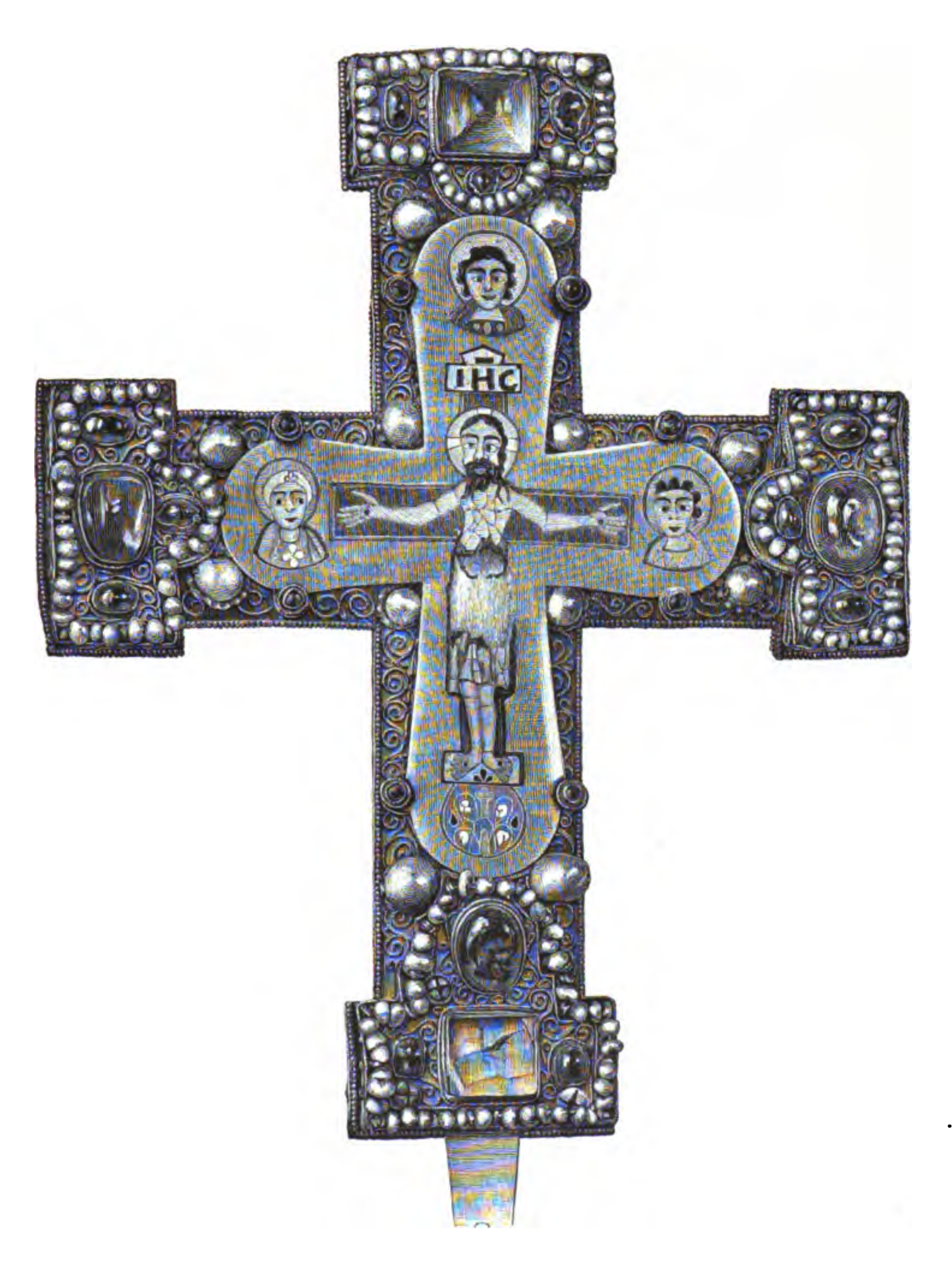
Tafel XVIII, Seite 803—807.



Altdeutsche Kaiserkrone in Wien.

Tafel XIV, Seite 273—285.





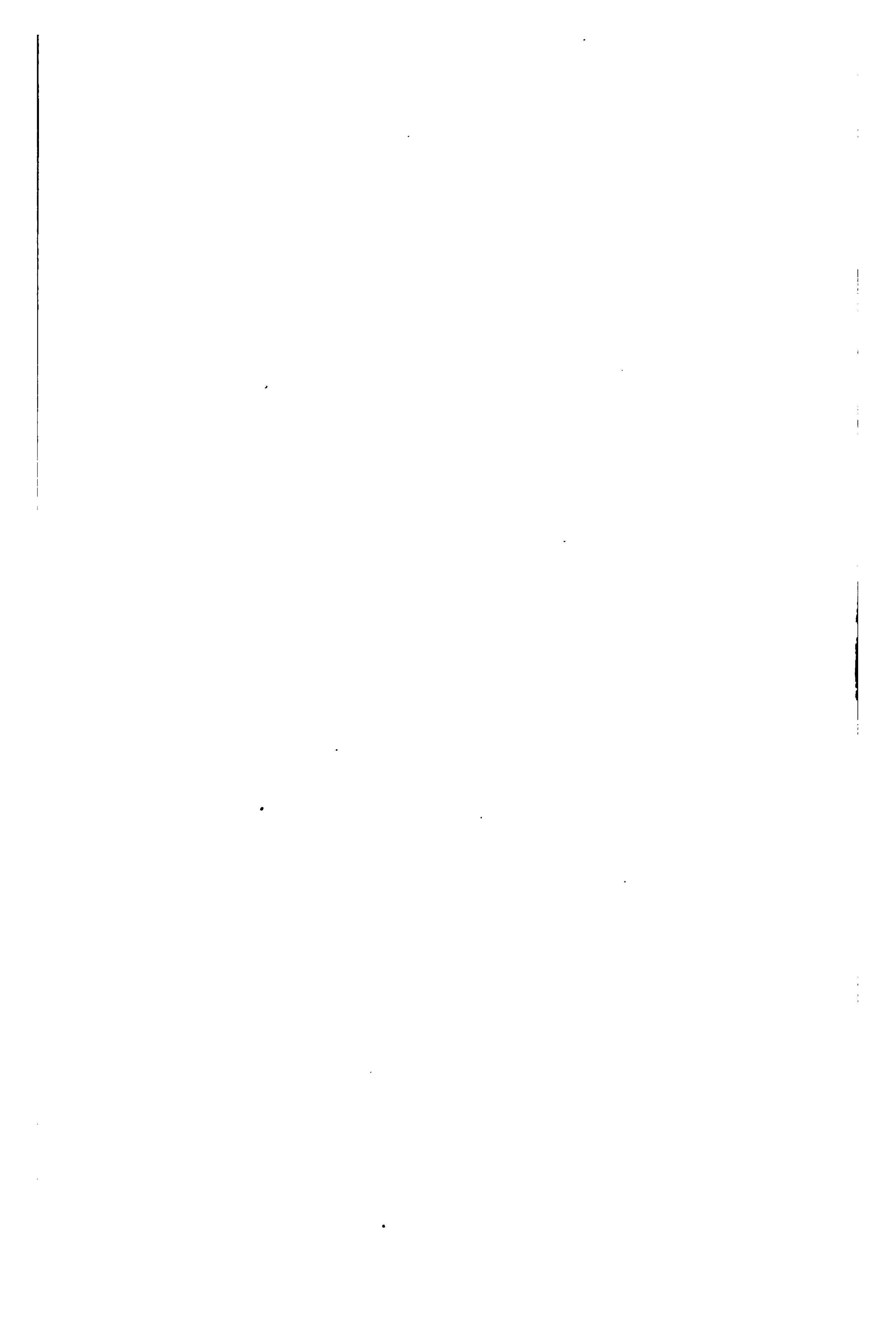
Welfenkreuz im Besitz Sr. Königl. Hoheit des Herzogs Ernst August von Cumberland.

Tafel XXI, Seite 349—355.



Vorderseite des Kreuzes von Velletri.

Tafel XXII, Seite 356—360.





Kehrseite des Kreuzes von Velletri.

Tafel XXIII, Seite 356—360.



Emailkreuz von Nikorzminda in Imeretien.

Tafel XXIV, Figur 1, Seite 357.



Reliquienkapsel des Welfenschatzes.

Tafel XXIV, Figur 2, Seite 365—368.



Karolingische Reliquienkapsel
aus Herford, im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.
Tafel XXV, Seite 368—375.



Goldenes Medaillon in Zellenschmelz,
ausgestellt im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.
Tafel XXVI, Figur 1, Seite 375—378.



Zellenschmelze auf Rothkupfer,
ausgestellt im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.
Tafel XXVI, Figur 2, Seite 378—379.



Goldenes Medaillon in Zellenschmelz,
ausgestellt im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.
Tafel XXVI, Figur 1, Seite 375—378.

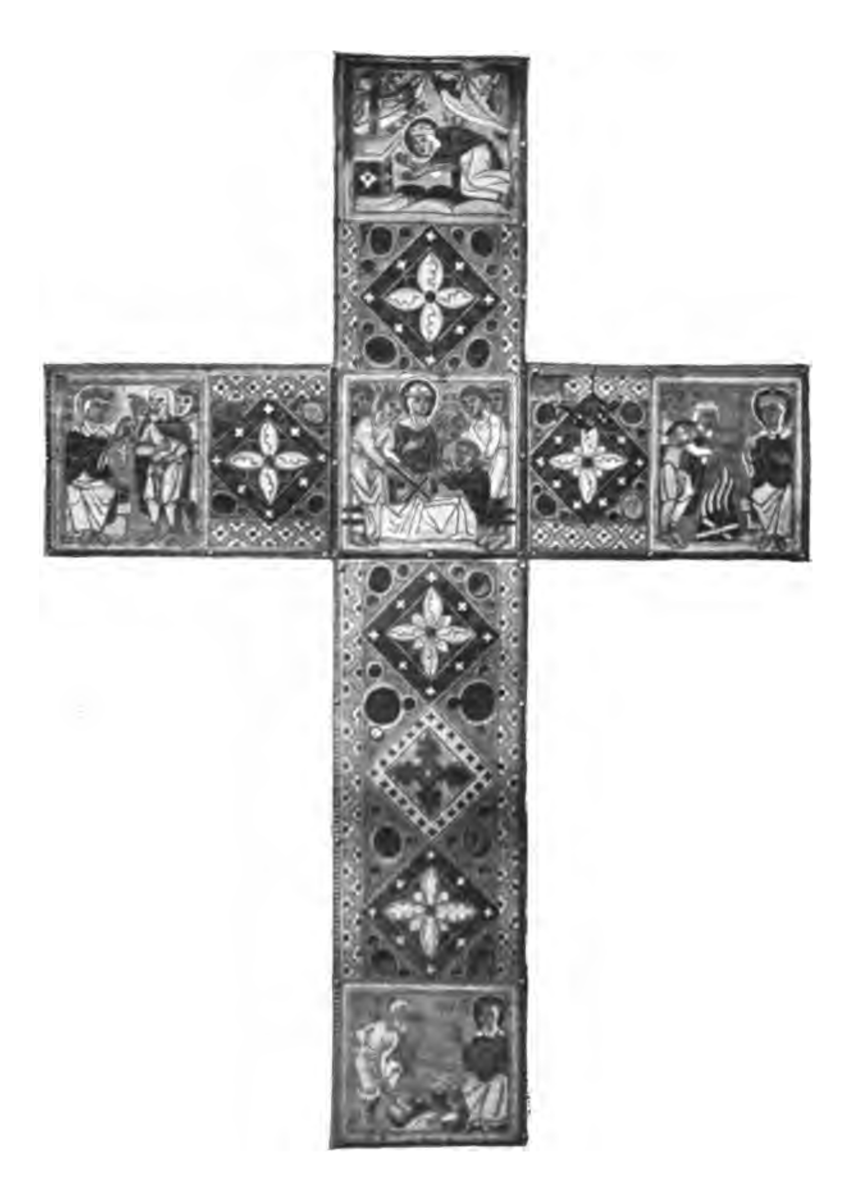


Zellenschmelze auf Rothkupfer,
ausgestellt im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.
Tafel XXVI, Figur 2, Seite 378—379.



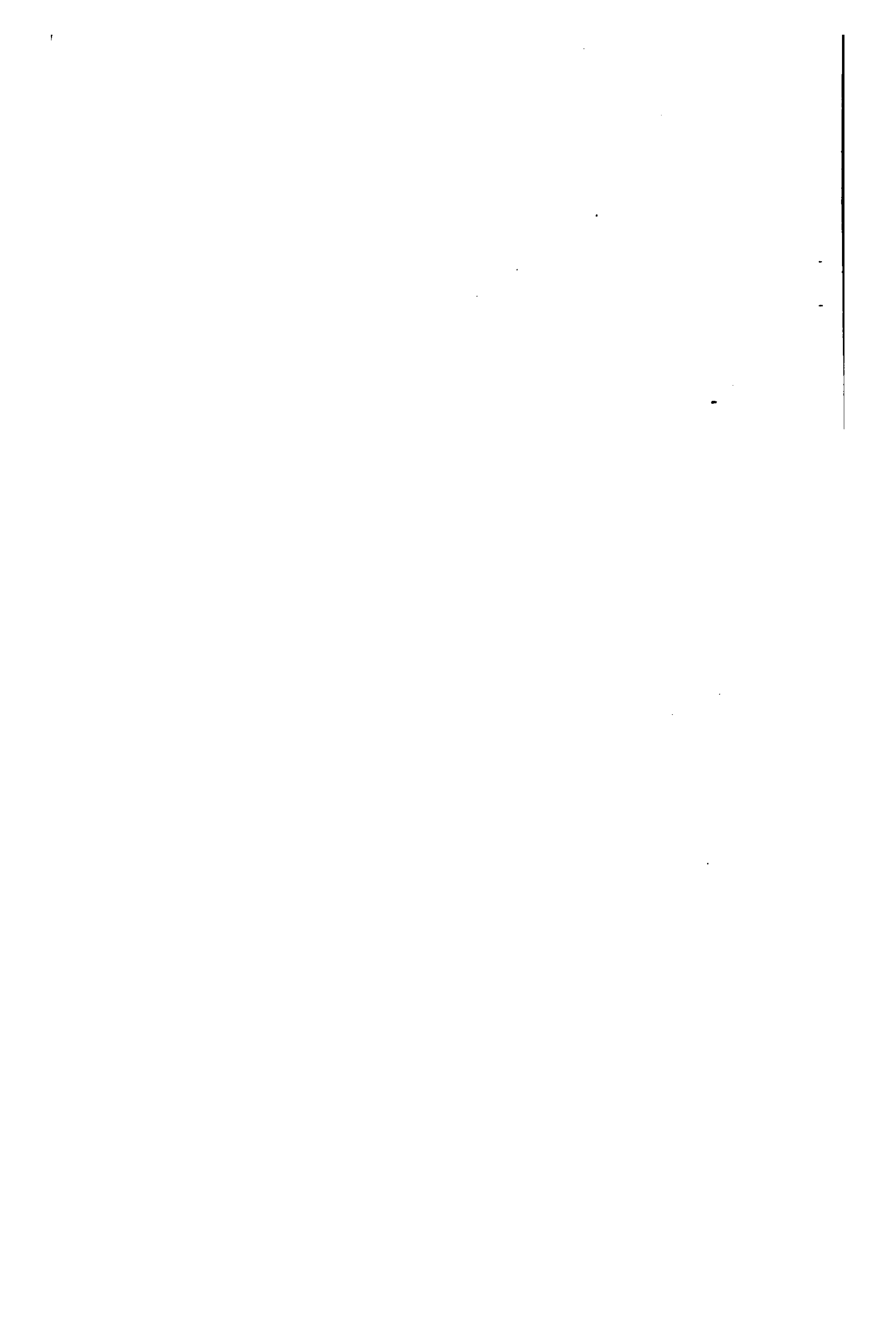
Goldene Umrahmung mit Zellenschmelzen im Beuth-Schinkel-Museum zu Charlottenburg.

Tafel XXVII, Seite 379—381.



Vortragekreuz mit gemischtem Email
im Beuth-Schinkel-Museum zu Charlottenburg.

Tafel XXVIII, Seite 381—384.





Agraffe *(fibula)* in Zellenschmelz
im Museum zu Mainz.
Tafel XXIX, Seite 384—387.





Emailbild des segnenden Heilandes aus der Sammlung Swenigorodskoï.

Tafel XXX, Seite 395.



Emails zu dem Fond und dem Nimbus von Heiligenbildern aus der Sammlung Swenigorodskoï.

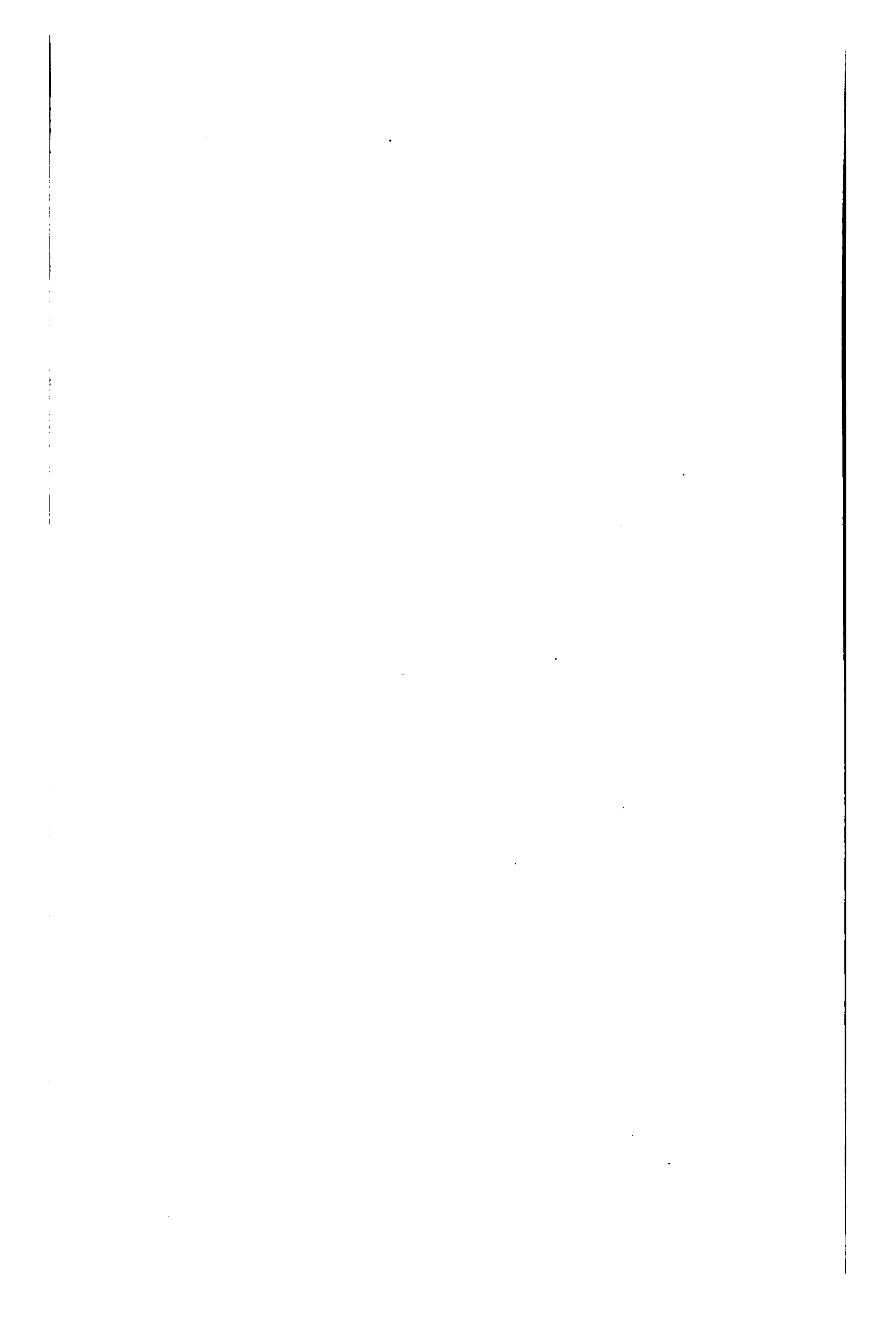
Tafel XXXI, Figur 1: Seite 401—403; Figur 2: Seite 403—408.



Figur 1. Figur 2. Figur 3.

Emaillirte Ohrgehänge *(Kólti)* der Sammlung Swenigorodskoï.

Tafel XXXII, Figur 1, 2, 3, Seite 408—417.





Emaillirte Kettenglieder
eines Halsschmuckes der Sammlung Swenigorodskoï.
Tafel XXXIII, Seite 417—419.

